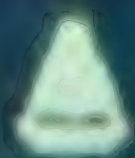




جکلال العشری

ثقافة هذا العصر



ثقافة هذا العصر

تأليف: جلال العشري



الهيئة الوطنية للمكتبات والارشيف

١٩٨٧

تصميم الغلاف

فتحي احمد

الاخراج الفني

راجية حسين

الاستشراق والاستغراب

هل صحيح ما ذهب اليه المستشرق الفرنسي الكبير ليون جوتييه ،
من أن العقلية العربية ، باعتبارها عقلية سامية ، تميل الى تفضيل
الطرفين ، وقرن المتضادات ، والانتقال بين طرفي النقيض انتقالا فجائيا
لا تدرج فيه ولا تمهيد ؟ •

وهل صحيح أن هذا الجنس الذي تتصل عنده الأطراف أو يمتزج
بعضها ببعض أو يخلف بعضها البعض فجأة وبلا تمهيد ، ليس عنده
أحوال وسطى ولا درجات أو تنوعات فى العاطفة والفكر ؟ •

وهل صحيح أن الجنس الذى تكون هذه الصفة هى جوهره ، يكون
جنسا هادئا وبليد الاحساس ، وعرضة لاهواء نفسية فجائية ولنشاط
وقتى لا يقاوم ، فنرى منه أحيانا كرما تقليديا وأحيانا أخرى قسوة
ووحشية ، بحيث يكون مضيافا ونهابا معا ، وشرها وكريما فى وقت
واحد ؟ •

وهل صحيح بعد هذا كله أن هذه الصيغة البسيطة « قرن
المتضادات » تلخص جميع أمور العالم العربى ، وبخاصة العالم العربى
الاسلامى ، فى الدين واللغة ، والفن والتاريخ ، والنظام السياسى
والاجتماعى ، بل وأيضا فى الملابس والطهى ؟ •

ثم بعد ذلك يجىء الجنس الآرى ليقف فى الطرف المقابل للجنس
السامى فهو التقريب التدريجى بين الأضداد ، ووصلها ببعضها ببعض

وصلا متناسقا واختيار الأطراف الوسطى بمهارة وعناية ، فهو الوحدة
فى الاختلاف ، وهو الشعور بالتنوع والتدرج ، وهو السلسلة المنسقة
الحلقات تنسيقا بالغ التنظيم ؟ •

وما المراد من هذا كله ؟ •

التأكيد على أن الوجدان السامى يشمل التوحيد ، ولكنه لا يعرف
الكثرة مطلقا ! وهذا يعنى بوجه عام وكما يقول المستشرق الفرنسى الشهير
أرنست رينان انعدام التعقيدات واحساس بالوحدة لا غير !

والنتيجة التى يحلو للأوربيين أن يخلصوا إليها هى قولهم : « ان
العربى هو الطرف المقابل لنا تماما » • وأن « بين العرب وبيننا كل شئ
هو مفارقات » وأنه كما قال الشاعر البريطانى رديارد كبلنج : « الشرق
شرق والغرب غرب ولن يلتقيا » أو كما قال المارشال بيجو فى جملته
الشهيرة : « ضح عربيا وأوربيا فى قدر واحد على النار ثمانية أيام ،
فانك واجد بعد هذا مرق كل منهما منفصلا عن مرق الآخر ! » •

ولسنا هنا بصدد مناقشة هذه الفكرة الاستشراقية ، بعد أن
تناولها كثير من الكتاب والباحثين العرب بالبحث والتحقيق ، وبينوا
أنها لا تقوم على أساس علمى سليم ، مستندلين على ذلك بأراء كثير من
الباحثين الغربيين أنفسهم ، من ذلك مثلا ما انتهى اليه عباس محمود
العقاد من أن مزايا الشعوب والسلالات حقيقة لا شك فيها ، ولا سبيل
الى انكارها ، ولكن هذه المزايا يمكن ردها الى عوامل طبيعية وأسباب
تاريخية ، تسرى على كل قوم اذا تعرضوا لها ، ولا ينفرد بها الساميون
أو غير الساميين •

وما عبر عنه أبو خلدون ساطع الحصرى من أن ارجاع الفروق التى
تشاهد بين سجايا الأقوام الى أجناسها وعروقها ، والقول بأن الأجناس
الفطرية يمتاز بعضها على بعض بأوصاف فطرية وراثية ، مما لا يقره
العلم الحديث بوجه من الوجوه •

وما قاله الدكتور ابراهيم مذكور من أننا نخطئ كل الخطأ اذا زعمنا
أن العرب لم يصنعوا شيئا أكثر من أنهم أخذوا عن غيرهم ، وهذا زعم
وقع فيه بعض الباحثين فى القرن الماضى أمثال رينان ، ويرجع فى الغالب
الى أنه لم تتضح أمامهم حركة الاسلام العلمية وضوحها لدينا اليوم •

والواقع أننا نستطيع أن نتحدث عن علم عربى كما نتحدث عن
علم يونانى ، وعن فلسفة اسلامية كما نتحدث عن فلسفة مسيحية ، فقد
كانت لدى العرب مشاهداتهم وتجاربهم ، كما كانت لهم معاملهم

ومراسدهم ، وكانت لهم نظريات ومذاهب فلسفية تختلف عن النظريات والمذاهب الفلسفية الأخرى .

وما يقال عن الفكر يقال مثله عن الشعر ، وإذا لم يكن العرب قد تركوا من لسانهم السابق على الإسلام إلا نقوشاً خطية نادرة ، فقد كان لهم في ذلك العهد شعر قومي زاهر ، ووافر ، ولم يكن الشعراء في جميع جهات الجزيرة العربية ، بل كانوا أيضاً في الحجاز ونجد ، وما جاور نجد مما يدخل في إقليم الفرات .

وكل شعراء هذه الجهات وإن كانوا من قبائل مختلفة ، إلا أنهم كانوا يستعملون لغة مشتركة لها نهج خاص ، لم تكن به إلا لغة الشعر ، وليس في التسليم بوجود لسان خاص بالشعر عند العرب ، في زمن لم يكن الشعر فيه مكتوباً مجال للخلاف ، لأن أقدم ما عندنا من الشعر العربي الذي يصح الاعتماد عليه ، هو شعر القرن السادس الميلادي ، وهو القرن الذي تحددت فيه صورة القصيدة العربية كما وجدت في المعلقات السبع .

ولم يكن في جزيرة العرب في القرن السادس المسيحي ، دولة حفظت قوتها واستقلالها ، بحيث تستطيع أن تكون ذات نفوذ في البلاد العربية يساوي نفوذ أثينا في اليونان أو روما في إيطاليا ، إلى أن نصر الفتح الإسلامي لغة أهل الشمال على لغة أهل الجنوب ، بعد أن كان يوجد إلى جانب اللسان الشعري في بلاد العرب لهجات للقبائل لم نعرف منها لهجة حق المعرفة إلا لغة مكة . . لغة القرآن .

وعلى ذلك فإن ما يقوله المستشرق الفرنسي هيار في كتابه « تاريخ أدب اللغة العربية » من أن الحظ العجيب الذي اختصت به الأجناس الأدبية ، وهو القوة على التعبير عن الحوادث التاريخية أو الخيالية بقصائد طوال ملأى بصور عجيبة يكون الأبطال فيها من عالم علوى ، مفقود عند الشعوب الناطقة باللغات السامية فإن أنفسهم في الشعر قصير ، .

يصبح قولاً مردوداً عليه ، وخير ما يرد به عليه هو المعلقات السبع . . لامرئ القيس ، وزهير بن أبي سلمى ، وطرفة بن العبد ، ولبيد بن ربيعة ، وعمرو بن كلثوم ، والحارث بن حلزة ، وعنترة بن شداد . هذا إذا لم نضف الشاعرين الكبيرين الأعشى والناطقة ، بل والشاعر الأكبر عبيد بن الأبرص .

أما الشواعر من نساء العرب فكثيرات ، منهن كبشة أخت عمرو ابن معد يكرب ، وكنزة أم شملة ، وعاتكة بنت عبد المطلب ، وفاطمة بنت الأحجم ، ومية بنت ضرار ، والحنساء أخت صخر .

والذى يعنيننا من هذا كله ، ليس هو اثبات أصالة العقلية العربية وقدرتها على الخلق والابداع فى مجالات الفكر والشعر ، أو الفلسفة والأدب ، وإنما هو شجب المقولة القائلة بأن العقلية السامية عامة ، والعربية بوجه خاص ، تؤثر الوقوف عند أحد الطرفين ، والانتقال المفاجئ الى الطرف الآخر ، فى الوقت الذى تنزع فيه هذه العقلية نزعة توفيقية عمادها الرؤية التوليفية أو النظرة الوسطية ، فى شتى مجالات الثقافة ، فيما نسميه فى عصرنا الحاضر بمعادلة الجمع بين الأصالة والمعاصرة ، وفيما كان يسميه الباحثون القدامى بمحاولة المزج بين التراث والتجديد ، أو بصفة عامة بين القديم والجديد .

هكذا ظهرت محاولات التوفيق بين العقل والنقل ، أو بين الحكمة والشريعة عندما انتقلت الفلسفة اليونانية الى العالم العربى الاسلامى ، ونشب الصراع بين الفكر والمنطق اليونانيين ، وبين الدين والوحي الاسلاميين ، فتصدى فلاسفة الاسلام للتوفيق بينهما ، على نحو ما ظهر فى فلسفة الكندى والفارابى وابن سينا من فلاسفة المشرق ، وابن باجة وابن طفيل وابن رشد من فلاسفة المغرب .

وعندما تعددت مصادر الثقافة فى العالم الاسلامى ، بين يونانية وهندية وفارسية ، فضلا عن اللاهوت المسيحى ، وظهر الجدل فى أصول الفقه وأصول الدين ، فجادل المسلمون فى مقترب الكبيرة ، وفى المنزلة بين المنزلتين ، وفى الجبر والاختيار ، ثم جادلوا فى أمور أخرى أدق وأعمق ، مثل العدل والتوحيد وقدم العالم ، ظهرت الفرق الكلامية وعلى رأسها الأشاعرة ، تحاول التوفيق بين أهل السلف والتزامهم بصريح المنقول ، وبين فريق المعتزلة وتمسكهم بصحيح المعقول ، وكان ذلك هو الدور الأكبر الذى قام به الغزالي فى الفكر الدينى فى الاسلام .

وعندما تعددت المذاهب وكثرت الفرق ، وتصارعت آراء الفلاسفة النظرية مع أدلة المتكلمين العقلية ، واختلطت مسائل الكلام والفلسفة بعلوم الذوق والتصوف ، كان من الطبيعى أن يتطور موضوع التصوف ، لا بالعدول عن الذوق والوجد الى العقل والنظر ، ولكن بتناول المسائل الكلامية والفلسفية وفقا للمنهج الذوقى الذى لا يستند الى النص فحسب ، ولا يعتمد على النظر فقط ، وإنما يقارب فيما بينهما ، فيما عرف بحكمة الاشراق ، وهو ذلك المذهب الذى ينزع منزعا وسطا بين التصوف المعتمد على الذوق ، والفلسفة المستندة الى النظر ، والذى كان له أكبر الأثر فى احالة التباعد الذى كان بين التصوف والفلسفة فى القرن الخامس ، الى نوع من التقارب بينهما فى القرنين السادس والسابع ،

وكانت آيات هذا التقارب ما أظهرنا عليه السهروردي في حكمته الاشراقية ، وابن عربي في وحدته الوجودية ، وابن الفارض في وحدته الشهودية ، وابن سبعين في وحدته المطلقة ، وكثير غيرهم ممن وفقوا بين الفلسفة والتصوف فيما يعرف بالتصوف الفلسفي أو الفلسفة الصوفية .

وما يقال في الفكر والفلسفة يقال مثله في الشعر والأدب ، فالظاهرة التي يمتاز بها أدبنا العربي هي أنه يجمع بين القدم والحداثة ، أو بين الاستمساك بالعناصر التقليدية والنزوع نحو المحاولات التجديدية ، ويرجع ذلك الى عاملين أساسيين ، أحدهما داخلي ينبع من ذاته ومن طبيعة أمته ، والآخر خارجي ، يأتيه من الشعوب التي اتصلت بالعرب ، والتي دخلت في الاسلام ، أو أدخلت في الاسلام .

أما العامل الداخلي الذي يرجع اليه احتفاظ أدبنا العربي بأصوله القديمة ، فيتشكل من طبيعة اللغة العربية ، ونزول القرآن الكريم ، وطابع المحافظة الذي تميز به العربي البدوي القديم ، وعمود الشعر الذي لم يستطع أحد من الشعراء أن ينحرف عنه ، مهما قيل في مسلم ودعبل ، وأبي تمام والمتنبي ، وأبي نواس والبحرئ ، وغيرهم من أصحاب التكلف والتصنع .

وما حاوله الموشحون في الغرب من تحطيم عمود الشعر التقليدي ، سواء بالمزاوجة بين الأوزان ؛ أو بالمخالفة في القوافي ، لم يستطع أن يعمر طويلا ، لاستغراقه في فن الزجل ، وفنائه فيه ، حتى أصبح لونا من ألوان الأدب العامي ، الذي يخضع لهجة القطرية أكثر من خضوعه للغة العربية ، ويساير البديع أو الابتداع ، دون أن يتمكن من الثبات والاستقرار ، والجريان على الألسنة والتردد في الاسماع .

وأما العامل الخارجي الذي منع أدبنا العربي من الجمود والتحجر ، وعصمه من العقم والجذب ، ومكنه من التجدد والتطور ، فهو حيوية هذا الأدب ، وفدريته على الاتصال بالآداب الحية الأخرى ، دون أن يفقد طابعه الخاص ، ودون أن يتخلى عن جوهره المميز ، فبعد مضي نصف قرن على ظهور الاسلام ، حدث هذا الاتصال بين الجزيرة العربية من ناحية وبين الأمم الأجنبية من ناحية أخرى ، سواء بالانتقال الى هذه الأمم والاستقرار في أراضيها فتحا وغزوا ، أو بانتقالها هي اليه ، سبيا وموالى ، لخدمة مصالح الدولة .

وكان من نتائج هذا الاتصال ، أن استجاب الأدب العربي لمعطيات الأمم الجديدة ، وكانت الاستجابة بالتطور والتجديد ، فاستحدث الشعر

الفاظا وأوزانا وأساليب جديدة كما استحدثت النثر خطبا مطولة ، وقصصا مفصلة ، ورسائل موجزة .

واشتد الاتصال بين الأمم الإسلامية وبين الأمم الأخرى ، فتزاوج أدب المستعربين مع ما كان عند العرب ، وحدث ذلك التطور الكبير الذي شهدته الدولة العباسية في القرنين الثاني والثالث للهجرة . وهو التطور الذي بلغ الذروة في القرنين الرابع والخامس الهجريين ، عندما اتصلت ثقافة الهند والفرس واليونان ، وبعض الأمم الأسبانية المتأثرة بالثقافة اللاتينية ، بثقافة الأمم الإسلامية فنتج عن هذا الاتصال ، ذلك الأدب العربى المتطور ، الذى تجاوز الشعر والخطابة والرسائل الى فنون من العلم والفلسفة والتصوف ، وفى ألوان أخرى من المعرفة . بحيث يمكن أن يقال كما قال الدكتور طه حسين بحق ، ان الحضارة الانسانية التى كان يغلب عليها الطابع اليونانى ، قد غلب عليها الطابع العربى فى القرون الأربعة الأولى للهجرة .

وإذا كانت قد حدثت الأحداث بعد ذلك وتتابعت الخطوب ، فأقبل المغيرون من الغرب يحملون الصليب ، فيما يعرف بالحروب الصليبية ، كما أقبل المغيرون من الشرق يحملون الجهل والوحشية فيما يعرف بغارات المغول والتتسار ، وإذا كان الأدب لم يمت ، ولم يفارق الحياة ، ولكنه اضطر الى الوقوف والتوقف مفسحا الطريق لعنصر الثبات والاستقرار ، على عنصر التحول والتطور .

فان هذا يعنى قدرة الأدب العربى على المقاومة ، واستعداداه للتغلب على المضاعف ، والصمود فى مواجهة الأزمات ، الى أن تتاح له الفرصة لى ينهض من جديد .

ولقد حدثت هذه النهضة بمجيء الحملة الفرنسية الى مصر والشام ، عام ١٧٩٨ ، ووقوع الصدام الحضارى الكبير بين الحضارة العربية الإسلامية من ناحية ، والحضارة الأوروبية الحديثة من ناحية أخرى ، وظهور نظم سياسية ومذاهب اجتماعية ومبادئ أيديولوجية ، ساعدت على نشأة الفكرة القومية والفكرة الديمقراطية والفكرة الليبرالية ، وكافة العناصر التى أدت الى مولد الدولة الحديثة فى مصر خاصة وفى العالم العربى بوجه عام .

وحفل تاريخ الفكر السياسى والاجتماعى فى مصر ، بأسماء لامعة من قادة المثقفين فى ذلك العصر ، ممن استجابوا لمعطيات الحضارة الحديثة ، دونما انسلاخ عن جذورهم الأصلية ، فى محاولة للمزج بين تقليدية التراث وتجديدية الحضارة ، من أمثال عبد الرحمن الجبرتي ، ورفاعة

الطهطاوى ، وفارس الشدياق ، وعلى مبارك ، وحسن العطار ، والكواكبي ،
وغيرهم ممن أكدوا دور صانع التاريخ العملاق .. محمد على الكبير ،
فى النهوض بمصر ، مركزا للامبراطورية العربية الاسلامية ، بعد أن مات
جسد الامبراطورية العثمانية المريض ، وفارقت روحها الحياة ، وبعد
أن أجمعت عقول المثقفين واجتمعت قلوب الجماهير ، على أنه لا رجعة لنا
الى ظلام العصور الوسطى ، أو الى عزلتنا الحزينة الباردة عن بقية أرجاء
العالم المتحضر ، والدنيا الجديدة .

وبعد اشراق الفجر وظهور الضحى ، تغيب الشمس من جديد ،
وتبدأ مسيرة الليل الطويل ، ويسود عصر انتصار الاستعمار والامبريالية ،
وبذلك يتم تهديد أول دولة شرقية عصرية قامت باسم مصر والاسلام
لتغيير نظام العالم .

ولكن المسيرة تمضى رغم كل شيء ، والشعلة تتأرجح حتى تنوهج ،
تتأجج فى قلوب الجماهير ، وتنوهج على أقلام الكتاب والمثقفين ، وتبرز
أسماء جمال الدين الأفغانى ، ومحمد عبده ، وقاسم أمين ، الى جانب
أسماء أحمد لطفى السيد ومصطفى عبد الرازق ، وطه حسين الى جانب
أسماء هيكل والعقاد والمازنى ، الى جانب أسماء عبد الله النديم ، ويبرم
التونسي ، وسيد درويش ، فضلا عن أسماء أحمد عرابى ومصطفى كامل ،
وسعد زغلول ، وكلها قيادات وريادات حاولت بعث الدولة الاسلامية
العصرية ، وتحديد معالم الشخصية الوطنية ، والعودة بمصر الى طريق
المجد والنهوض الحضارى .

ومن واقع هذه المحاولات ، كانت محصلة الايجابيات ، التى يتركز
عليها الكيان المصرى فى أداء دوره مركزا للابداع الفكرى ، والتحرك
الحضارى ، وكل ما يؤكد دور مصر الريادى فى تغيير وجه العالم ، وفى
تشكيل صورة الحضارة !

ولعل أهم ما فى تلاقى الثقافتين أو صراع الحضارتين وبخاصة بعد
اتمام تحرير الأرض ، والحصول على حرية الفكر ، والبحث عن أيديولوجية
عربية ، هو نشأة الوعي الحضارى ، وإقامة الحوار الدائم بين مفهومى
الأصالة والمعاصرة ، أو بين القديم والجديد ، بحيث ينبه القديم على أوجه
النقص فى الجديد ، ويثير الجديد مواطن الابداع فى القديم .

وقد يعنى القديم كما لاحظ بحق الدكتور حسن حنفى أحد الباحثين
المعاصرين ، مواطن الأصالة والابتكار كما هو واضح فى مناهج التفكير
عند الأصوليين ، وفى وضعهم لمنطق الجزء ولناهج النقد التاريخى ، وفى

هذه الحالة يوضع القديم موضع الصدارة ، ويؤخذ نموذجاً لقيام العلم .
ويطور من جديد حسب معطيات العصر .

وقد يعنى الجديد ما اكتشفته الحضارة الغربية ، وما يتسم بالعقلانية والموضوعية ، وما يهدف الى خدمة الانسان ، وفي هذه الحالة يوضع هذا الجديد موضع الصدارة ، وتكون له الأولوية على القديم ، بل يصفى القديم كله لحساب الجديد .

وقد يتعارض القديم مع الجديد ، وتصطدم معطيات الأصالة مع متطلبات المعاصرة ، وهنا يصبح الوعي بموقفنا الحضارى هو الكفيل بتحقيق وحدة الشخصية ، والحفاظ على طابعها القومى .

وهذا الموقف يقتضى منا التحرر من شعور العالم الثالث ، فى مواجهة الشعور بالعالم الغربى على أنه العالم الأول ، وما دمنا قد تحررنا من السيادة الأجنبية على أرضنا ، فأولى بنا أن نتحرر من السيادة الثقافية على فكرنا ، فليس صحيحاً أن الوعي الغربى هو محور الثقافة العالمية ، وأنه القادر على استقطاب كل وعى غيره ، وبخاصة فى العالمين الثانى والثالث .

وليس أدل على ذلك من اختلاف زاوية الرؤية فى كل عالم ، الى الله والكون والانسان ، فاذا كانت هذه الزاوية هى العلم فى العالم الأول ، فهى الفن فى العالم الثانى وهى الدين فى العالم الثالث ، دون أن يعنى ذلك خلو أى عالم مما فى العالمين الآخرين ، وهذا يعنى أن التاريخ البشرى ، لا يمكن أن يركز على الوعي الغربى وحده بحيث يصبح التاريخ الغربى هو محور تاريخ الحضارة .

وهذا يعنى أيضاً ألا ننقل عن العقل الغربى كل شئ وبلا وعى ، وكان هذا العقل هو محور التاريخ ، وصانع الحضارة ، والمثل الأعلى للإنسانية ، لأنه انما نشأ وتطور فى ظروف وملابسات تختلف عن ظروف وملابسات الأمم الأخرى .

وما نراه ونطالعه عن أزمة العقل الغربى ، واضمحلال الحضارة الغربية ، وتدهور الغرب ، خير دليل على منطق الظروف التى قد تساعد على التقدم والتطور ، وقد تؤدى الى التخلف والتقهقر . وعلى أن ما يصيب بعض الأمم ، قد يصيب الأمم الأخرى .

وهذا ما عبر عنه فلاسفة الغرب أنفسهم من أمثال نيتشه واشبنجلر ، وهوسرل ، وبرجسون ، وسارتر وتوينبى ، وكولين ويلسون وروجيه

جارودى ، وغيرهم ممن حاولوا كتابة تاريخ العقل الغربى ، وكأنهم يكتبون ورقة النعى الاخيرة ، التى تؤذن بأفول هذه الحضارة •

وليس هذا من قبيل الانسياق وراء النزعة القومية ، والنظرة الاقليمية ، ولكنه استخدام للمنهج العلمى ، والرؤية الموضوعية ، الامر الذى يقتضى منا اعادة النظر فى الحضارة الغربية ، واعادة اكتشافها من جديد ، بنظرة تركز على الشعور المجرد ، والمنطق الحياضى ، وتتناول معطيات هذه الحضارة لا بالشعور بها من الداخل ، ولكن بالاطلال عليها من الخارج •

وهذا يعنى قراءة هذه الحضارة لا بشعور الانسان الغربى ، ولكن بشعور الانسان العربى أو بوجدان انسان العالم الثالث ، فيما يمكن أن نسميه بعلم الاستغراب فى مواجهة علم الاستشراق ، الذى كان ولا يزال العقل الأوروبى ينظر من خلاله الى حضارتنا العربية •

على أنه اذا كان عصر الريادة بالنسبة الى الحضارة الغربية قد انتهى ، أو أوشك على الانتهاء ، وكانت دول العالم الثالث قد أخذت فى افريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية ، تملك زمام أنفسها ، وتمتلك حق تقرير مصائرهما ، وتشكل مركز ثقل مادى ومعنوى فى الوضع العالمى والمصير البشرى ، فهذا يقتضى ضرورة قيام ذلك العلم الجديد • علم الاستغراب ، لكى نواجه به الحضارة الغربية سلبا أو ايجابا ، أخذا أو عطاء ، تبادلا أو تقابلا •

وبذلك نصدر فى مفهومنا عن الأصالة والمعاصرة ، لا عن شعور بالدونية ، ولكن على أساس من الندية ، وعلى قاعدة عمادها أننا جميعا ننتمى الى نفس النوع ، وبالتالي فنحن جميعا أعضاء فى وحدة الجنس البشرى ، نقف كلنا على خط عرض مصرى واحد •

وهذا الكتاب « ثقافة هذا العصر » ان هو الا ألوان ثقافية ، أو ألوان من ثقافة الفكر والأدب والفن ، تلف وتدور حول هذا المعنى ، محاولة تأكيده بالخط والظل واللون ، بالخط الفكرى ، والظل الفنى ، واللون الأدبى ، ارتكازا على قاعدة نقدية ، تؤمن بأن النقد فى جوهره ان هو الا عملية من عمليات الابداع •

جلال العشرى

المعلم الأول عند العرب

ليس أرسطو هو الفيلسوف اليوناني فحسب ، ولا هو الفيلسوف
الانساني وكفى ، ولكنه الفيلسوف على الإطلاق . فلا تذكر كلمة فلسفة
الا ويذكر اسم أرسطو وكان أرسطو هو الفلسفة ، والفلسفة هي أرسطو .
لذلك لم يكن عبثا بل كان من الصواب ، أن أطلق عليه العرب لقب
« المعلم الأول » .

ولكى نتحدث عنه في القرن العشرين ، وهو الذي عاش في القرن
الرابع قبل الميلاد ، لابد أن ننسى شهرته المفرطة بعد موته ، ثم لا بد أن
ننسى ما وجه اليه بعد موته من اتهامات مفرطة كذلك ، جاءت نتيجة لتلك
الشهرة .

فقد ازدهر في ختام الفترة المتميزة بالأصالة من تاريخ الفكر
اليوناني ، ثم مضى بعد موته ألفا عام قبل أن ينبج العالم فيلسوف يمكن
أن يصل الى ما وصل اليه ، حتى بات في العلم والفلسفة على السواء ،
المرجع الأول والآخر .

لذلك كان لابد منذ بداية القرن السابع عشر ، ألا تبدأ خطوة من
خطوات التقدم الفكرى الا بالهجوم على رأى من الآراء الأرسطية ، ولا يزال
هذا يصدق على المنطق حتى وقتنا الحاضر .

والواقع أن أرسطو يختلف عن كل أسلافه اختلافا كبيرا ، وفي كثير من الوجوه ، فهو أول من كتب كما يكتب الأستاذ ، فرسائله منسقة الأجزاء وأبحاثه مقسمة الأبواب وتآليفه النقدية فيها عناية وثبات ، فكانما بردت عند أرسطو تلك العناصر العاطفية التي نراها عند أستاذه أفلاطون ، وخضعت لما يتمتع به من ادراك الفطرة السليمة ، وفي المواضع التي نجده فيها أفلاطوني الصبغة ، نحس كما يقول الفيلسوف الكبير برتراند رسل ، أن مزاجه الطبيعي قد توارى هزيبا أمام التعليم الذي نشأ في جوه ، فلئن كانت أخطاء أسلافه بمثابة الأخطاء المجيدة التي يرتكبها الشباب حين يحاول المستحيل ، فأخطاؤه هو أخطاء الرجولة الكاملة التي لا تستطيع أن تحرر نفسها من الأهواء التي رسخت مع السنين .

وخير ما يظهر فيه قدرته هو النقد ، وذكر التفصيلات ، كما يقول برتراند رسل . أما محاولته في إقامة بناء شامخ ، فهي المحاولة التي كان ينقصها الوضوح ، وتفتقر الى حرارة البناء الجبارة .

ومع ذلك فقد استطاع هذا البناء أن يؤوى شخصية تاريخية فذة ، كشخصية الاسكندر الأكبر ، الذي تتلمذ على أرسطو ، وكانت سيرته كما يقول الفيلسوف الألماني الكبير هيجل ، دليلا على ما للفلسفة من فائدة عملية في الحياة .

نعم . . . لقد عاش أرسطو في أثينا بين عامي ٣٣٥ و ٢٢٣ ق م ، وقد مات الاسكندر الأكبر في هذا العام الأخير ، وكان أرسطو قد ولد على الأرجح في عام ٣٨٤ ق م في ستاجيرا من أعمال تراقيا ، وخلال هذه الأعوام الاثني عشر التي قضاها في أثينا ، كان قد أسس مدرسته . وكتب معظم كتبه ، ولما مات الاسكندر ، ثار الأثينيون وانقلبوا على أصدقائه ، ومنهم أرسطو الذي طالبوا بموته ، لكنه على خلاف سقراط لاذ بالفرار هربا من العقاب ، ومات في العام التالي لهروبه ، ٣٢٢ ق م .

وترجع أرسطو على عرش الفكر الفلسفي طوال العصور الوسطى ، حتى ان توما الاكويني الفيلسوف الرسمي لهذه العصور ، كان أرسطيا بشكل أو بآخر ، وعرف كيف يوفق بين تعاليم أرسطو وتعاليم الدين .

وكان من الطبيعي أن يعرف العالم العربي . . . أرسطو وأن يتعرف عليه ، وأن يكون على رأس أشهر أربعة عرفهم ذلك العالم ، وهم اقليدس ، وبطليموس ، وجالينوس ، وأن يعدهم أئمة . . . كل في ميدانه ، أرسطو في الفلسفة ، واقليدس في الهندسة ، وبطليموس في الفلك ، وجالينوس في الطب .

وهم دون نزاع دعاءات للثقافة الفلسفية والعلمية في العالم العربي القديم ، تتلمذ لهم كثيرون ، فأخذوا عنهم ، وتعهدوا آراءهم ، ولقحوها بلقاح جديد ، وقد جمع أرسطو بين الفلسفة والعلم ، فكان محط أنظار الباحثين والدارسين ، حتى قال عنه صاعد الأندلسي في كتابه « طبقات الأمم » انه : « خاتم حكماء اليونان ، وسيد علمائهم » .

وليس أدل على ذلك من عناية فلاسفة الاسلام وعلمائه ، بمؤلفاته وآرائه ، حتى ان مؤلفات أى مفكر يوناني آخر لم تحظ بمثل ما حظيت به مؤلفات أرسطو وآراؤه ، من الترجمة والتحقيق ، والشرح والتلخيص ، فضلا عن الجمع والاقتناء .

حقا لقد نجح مثقفو الاسلام في الحصول على أكثر مؤلفات أرسطو ، دون أن تباريهم في ذلك ثقافة أخرى في التاريخ القديم والوسيط ، وبذلك استطاعوا أن يحتفظوا للانسانية بتراث خالد ، وأن يتوفروا على ترجمة هذا التراث غير قانع بالترجمات السريانية أو الفارسية السابقة ، بل حرصوا على أن يصدروا عن الأصل اليوناني مباشرة ، فيعيدون ترجمة ما لم يطمئنا الى ترجمته ، ويورثون نصيبا كبيرا منها للثقافة اللاتينية التي قامت عليها حضارة عصر النهضة الأوروبية .

عصر الترجمة الذهبي :

وكان القرن الرابع الهجري هو العصر الذهبي في تاريخ الترجمة عند العرب ، واذا كانت الجهود العظيمة التي تمت في ذلك العهد ، راجعة الى فئة من المسيحيين الذين كانوا يتكلمون السريانية ، فان عددا كبيرا من الترجمات تم نقله عن اليونانية مباشرة بفضل مترجمين عرب ، درسوا هذه اللغة في الاسكندرية أو في بعض البلاد الاغريقية .

وغالبا ما كان المترجم منهم قادرا على أن ينقل عن اليونانية الى العربية والسريانية معا ، وكان هناك مترجمون عن السريانية ، الا أنهم كانوا يعتبرون في المرتبة الثانية بعد المترجمين عن اليونانية .

ومن الثابت في تاريخ نهضة الترجمة عند العرب ، أن مترجمي النساطرة كانوا أسبق من مترجمي اليعاقبة ، في هذا الميدان . ومن أهم المترجمين النساطرة الذين نقلوا مؤلفات أرسطو عن السريانية « أبو بشر متى بن يونس » المتوفى ٣٢٨ هـ ، وقد ترجم الى العربية أناليطيقا الثانية (التحليلات) والبويطيقا (الشعر) لأرسطو ، وتعليقات الاسكندر الافروديسي على كتاب أرسطو المسمى « الكون والفساد » وتعليقات

تليستوس على الكتاب الثلاثين من الميتافيزيقا (ما وراء الطبيعة) وله مؤلفات مبتكرة فى التعليق على قاطيغورياس أى « المقولات » لأرسطو .

أما مترجمو اليعاقبة الذين يأتون بعد النساطرة ، فكان من أبرز الذين نقلوا منهم عن السريانية الى العربية « يحيى بن عدى » المتوفى سنة ٣٦٤ هـ وكان تلميذا لحنين بن اسحق ، وقد ترجم عن أرسطو كتاب قاطيغورياس أى « المقولات » والسوفسطيقا أى « الجدل » والبواليطيقا أى « السياسة » والميتافيزيقا أو « ما وراء الطبيعة » . كما ترجم تعليقات الاسكندر الافروديسى على قاطيغورياس أى المقولات لأرسطو .

وكان الأورغانون أو المنطق لأرسطو ، من أوليات ما عرف العرب عن المعلم الأول وقد عرفوا معه كتاب أريطورقيا أى الخطابة والبويطيقا أى الشعر ، أما مؤلفات أرسطو فى العلم الطبيعى ، فقد عرفوا منها كتاب الفوسيقا أو الفيزياء ، وكتاب الكون والفساد ، وتاريخ الحيوان الطبيعى ، وكتاب الروح .

كما عرفوا كتاب الميتولوجيا أو الآثار العلوية ، بالاضافة الى ما عرفوه من العلوم الأدبية مثل الميتافيزيقا أو ما وراء الطبيعة ، وعلم الأخلاق الى نيقوماخوس ، وعلم الأخلاق الكبير .

وفى الوقت الذى لم يعرف فيه العرب سياسة أرسطو ولم يعنوا بها ، واستعاضوا عنها بقوانين الجمهورية لأفلاطون ، ظل الأورغانون أو المنطق قاعدة التعاليم الانسانية عندهم ، ومشى جنباً الى جنب مع علومهم الأصلية كالنحو والفقه والبلاغة . وذلك كما يقول العلامة اسماعيل مظهر فى كتابه « تاريخ الفكر العربى » أمر طبيعى فى كفاءات العقل الانسانى ، أمر طبيعى أن ياتلف المنطق وعلوم الكلام . لأن هذه الظاهرة وإن كانت قد وجدت متسعا فى العقل السامى فى آسيا ، فإن آثارها ظهرت فى أوروبا لدى انتشار الفلسفة المدرسية فى العالم اللاتينى ، قبل أن يكون لزعماء هذه الفلسفة أى اتصال بالعرب . فكان العقل اللاتينى والعقل التيوتونى الآريين ، لم يتجاوزوا القاعدة التى جرى عليها العقل السامى .

وهكذا ظل المنطق الأرسطى علما ثابتا عند العرب فى مرحلة احتكاكهم بالفلسفة اليونانية ، وكان من جراء ذلك أن وجدنا كل المناقشات الفلسفية والكلامية التى جرت فى كتب العرب ، عبارة عن مسائل استمدت أصولها من الميتافيزيقا والبسيكولوجيا الأرسطية ، وكانت ذات صلة وثيقة بالكتاب الثانى عشر من الميتافيزيقا ، والكتاب الثالث من رسالة الروح .

.. والتعاليم الإسلامية :

وهذا معناه أن الآراء الأرسطية انتشرت في المدارس الإسلامية ،
المختلفة وقامت عليها مدرسة من أكبر المدارس الفلسفية في التاريخ القديم
والوسيط ، حاولت أن توفق بين فلسفة أرسطو وبين التعاليم الإسلامية ،
فعمرت نحو أربعة قرون ، وانقسمت إلى شعبتين : إحداهما شرقية تزعمها
الشيخ الرئيس ابن سينا ٤٢٨ هـ والأخرى غربية تزعمها الشارح الأكبر
ابن رشد ٥٩٣ هـ .

وكان لهاتين الشعبتين أتباع وأشياع ، انتشروا في أرجاء العالم
الإسلامي ، وأثروا تأثيرا عميقا في المدارس الفكرية الإسلامية ، من فلاسفة
وصوفية وعلماء كلام .

وكان من جراء ذبوع فلسفة أرسطو وانتشارها في العالم الإسلامي ،
أن ذهب فريق من الباحثين في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن ،
إلى القول بأن الفلسفة الإسلامية ليست شيئا آخر سوى فلسفة أرسطو
في قالب عربي ، ولقد تزعم هذا القول المستشرق الفرنسي أرست رينان
ومن ورائه جمهور كبير من المستشرقين ، ومن الباحثين العرب .

غير أن الدراسات النقدية والتاريخية المقارنة كما يقسول الدكتور
إبراهيم مذكور في كتابه « في الفكر الإسلامي » قضت على هذا الزعم ،
وأثبتت للفلسفة الإسلامية وجودا مستقلا ، يتميز بأصالة وطرافة لا نجدهما
عند فلاسفة اليونان .

وإذا كان مصطفى عبد الرازق قد حاول في كتابه « تمهيد في تاريخ
الفلسفة الإسلامية » أن يلتمس عبقرية الفلسفة الإسلامية لا في كتب
فلاسفة الإسلام فحسب ، وهم الكندي والفارابي وابن سينا وابن رشد
وابن باجة وابن طفيل وغيرهم ، بل في كتابات المتكلمين والأصوليين من
علماء أصول الدين وأصول الفقه ، فهو لم ينكر وجود فلسفة إسلامية
أصيلة في كتابات « فلاسفة الإسلام » .

حقا إن فلاسفة الإسلام عرفوا قدر أرسطو ، فاحتفلوا به احتفالا
كبيرا ، وأخذوا عنه الكثير والكثير جدا ، ولكنهم أخذوا عن غيره وبخاصة
عن الأفلاطونية والأفلوطينية ، وأضافوا إلى هذا كله ما يتفق مع طبيعة
العقل العربي من ناحية ، ومبادئ التعاليم الإسلامية من ناحية أخرى .
حتى لم يعد ثمة شك في أن هناك فلسفة إسلامية خالصة لها طابعها الخاص
وأسلوبها المميز .

وهذا ما عبر عنه اسماعيل مظهر بقوله : « أما بين يدي الفلاسفة
والذين هم جديرون بحق أن يسموا فلاسفة ، فقد ظهر بين العرب فيما

كتبوا ضرب من ضروب الأفلاطونية الجديدة مصبوغ بالصبغة الإسلامية ، تشكل في آخر حالاته بما كتب الرئيس ابن سينا ، والفيلسوف ابن رشد ، ونقل على هذه الصورة الى الفلسفة المدرسية في العالم اللاتيني في أوروبا ، فكان أثره بين اللاتين لا يقل عن أثره بين العرب .

لهذا كان من الطبيعي أن يقرر باحثو الفلسفة الإسلامية ، أن فلاسفة الاسلام قد أنتجوا تفكيراً خالصاً أصيلاً ، أو تفكيراً موثقاً فيه عناصر إسلامية ، وتابع كثير من المستشرقين هذه الفكرة ، فتناولوا فلسفة هؤلاء الفلاسفة الإسلاميين ، بالبحوث والدراسات ، وانتهوا الى إسلامية هذه الفلسفة رغم قيامها على عناصر يونانية .

•• مدارس أخرى :

ولم يقف أرسطو في العالم الإسلامي عند المدرسة الفلسفية ، بل جاوزها الى مدارس أخرى كلامية وصوفية ، حتى لقد ذهب المستشرق الفرنسي أرنست رينان الى « أن الحركة الفلاسفية في الاسلام ينبغى البحث عنها لدى الفرق الكلامية » .

والواقع أن المعتزلة في نزعتهم العقلية ، أقرب ما يكونون الى المشائين العرب ، ولهم فلسفة متميزة لم تخل من عناصر أرسطية ، كشف عنها الشهريستاني في كتابه الكبير « الملل والنحل » .

ومن الأشاعرة من يعد بحق بين الفلاسفة بقدر ما يعد بين المتكلمين من أمثال فخر الدين الرازي ، وسيف الدين الأمدى ، وحجة الاسلام الغزالي ، وهو من أبرز أعلام الأشاعرة ، على الرغم من حملته الشعواء على الفلسفة والفلاسفة ، وهجومه العنيف على المشائين الإسلاميين ، في كتابه المشهور « تهافت الفلاسفة » ، ذلك أن تأثره بمنطق أرسطو واضح ، وبخاصة في كتاباته الأولى .

ومن المتصوفة الإسلاميين من نحا نحو الفلاسفة ، وانعطف بأشعاره وآرائه الصوفية نحو الفكر العقلي التأمل ، حتى أخرج في النهاية نوعاً من التصوف الفلسفي ، الذي يجعل من التصوف نظرية في المعرفة ، وطريقة الى السعادة ، وفي مقدمة هؤلاء المتصوفة الفلاسفة ، أو الفلاسفة الصوفيين ، السهروردي وابن عربي ، فكلاهما يمكن أن يعد بين المشائين العرب ، تتلمذ على أرسطو ، وجاراه في منطق ، وان خرج عليه في بعض جوانبه ، الا أنه قال بكثير من آرائه الطبيعية .

على أن عنصر الأصالة كان ماثلاً في تعاليم هؤلاء جميعاً ، وهذا

العنصر بعينه هو الذى كان له أثره وتأثيره فى الثقافة اللاتينية فى العصور الوسطى ثم فى ثقافة عصر النهضة الأوروبية ، فإذا كان أثر العرب واضحا فى الحضارة الأوروبية الحديثة ، وفى الفكر الفلسفى بالذات ، فمرجع ذلك الى هذه الكوكبة من فلاسفة الاسلام ، وهذا ما عبر عنه أستاذنا العقاد بقوله : « ولكن الآراء الفلسفية التى قال بها أمثال الفارابى والكندى وابن سينا والغزالي وابن رشد وابن طفيل ، لا تعد غريبة كل الغريبة عن مذاهب العصر الحديث ، لأنها لم تخل من آراء تكلم فيها أساطين الفلسفة الاسلامية وعرضوا لها اما بالاسهاب أو بالايجاز » .

ولم يكن أرسطو العالم أقل شأنًا فى العالم العربى من أرسطو الفيلسوف ، جاره فى واقعيته كثير من كبار علماء الاسلام ، ورددوا بعض آرائه الفيزيائية ، وأعجبوا به كل الإعجاب ، وفى مقدمة هؤلاء العلماء الحسن بن الهيثم الذى يعد دون نزاع أكبر علماء الطبيعة فى الاسلام . ويمكن أن يعد كما يقول الدكتور ابراهيم مذكور من بين المشائين العرب .

• • والفكر العلمى فى الاسلام :

ولدراسات أرسطو الوفيرة فى « الحيوان » صدى كبير فى الفكر العلمى فى الاسلام فما أن ترجمت الى اللغة العربية ، حتى أقبل عليها الباحثون الاسلاميون ، فوعوها وأخذوا عنها ، وأفادوا منها الكثير ، وهاهو الجاحظ يشير الى أرسطو أكثر من مرة ، فى كتابه الكبير المعروف باسم « الحيوان » . وها هو أيضا الدميرى فى كتابه « معجم الحيوان » يشير كثيرا وبشكل واضح الى المعلم الاول . وها هو ابن سينا فى موسوعته الكبرى « الشفاء » يوقف جزءا كبيرا من طبيعيات الشفاء على الحيوان يبدو فيه الأثر الأرسطى بوضوح واضح .

فإذا انتقلنا الى العلوم الأدبية ، وفى طبيعتها البلاغة والنقد الأدبى ، وجدنا لأرسطو بعامة ولكتابة الشعر بوجه خاص ، أعرق الأثر وأبلغ التأثير فى هذه العلوم عند النقاد والبلاغيين ، على السواء .

وان الدارس لتأخذه الدهشة للوهلة الأولى ، كما أخذت أستاذنا الدكتور زكى نجيب محمود حتى راح يتساءل : « كيف يكون لكتاب الشعر أثر فى الثقافة العربية ، مع أن مدار اهتمامه هو شعر الملاحم والتراجيديا ، وقد خلت الثقافة العربية منهما ؟ » .

الواقع أن كتاب « الشعر » بعد أن ترجمه الى العربية أبو بشر متى بن يونس ، ولخصه تلخيصا وافيا كل من ابن سينا وابن رشد ، أقبل على دراسته علماء البلاغة ونقاد العرب ، فأفادوا منه فائدة قصوى .

وعلى الرغم من أن فلاسفة المسلمين ، كانوا يعدون الكتاب جزءاً من المنطق ، حتى الحقوه بالجدل والخطابة ، مما يدل على بعد ما بين كتاب الشعر فيما قصد اليه أرسطو من جهة ، وما فهمه منه العرب من جهة أخرى ، حتى لقد حاول الفارابى أن يجرى مقارنة بين الشعر العربى والشعر اليونانى فيما له علاقة بمادة الكتاب .

على الرغم من ذلك فإن علماء البلاغة ونقاد العرب القدامى ، أفادوا منه افادة كبرى . وليس أدل على ذلك من أن النقد العربى الى أوائل القرن الثالث الهجرى ، كان نقداً جزئياً يقف عند التفصيلات دون أن يتجاوزها الى التعميم ، كما كان نقداً ذوقياً يعتمد على الذوق الفردى والمزاج الخاص ، دون أن يعتمد على التأصيل والتنظير ، ولكن النقد الأدبى نتيجة لترجمة كتاب الشعر بالذات ، اتجه نحو التعميم والتنظير ، والى محاولة وضع الأسس والأصول ، فالجاحظ يتأثر بالمنطق فى نظره الى البيان على أنه نوع من الدلالة ، وابن المعتز يحاول أول محاولة نحو التعميم فى كتابه « البديع » وقدامة بن جعفر يعنى بالأسس والأصول فى كتابه « نقد الشعر » ، وأبو هلال العسكري يولع بالتقسيم والتصنيف فى كتابه « سر الصناعيين » والجرجاني فى كتابه « أسرار البلاغة » و « دلائل الإعجاز » يهتم بفكرة النظم الذى يربط مفردات الجملة ، وهى فكرة شبيهة بفكرة الوحدة التى وردت عند أرسطو .

هذا عدا الأفكار الرئيسية التى وردت فى كتاب « الشعر » ، والتى تقرر أصول النظرية الأدبية ، وكان لها صداها عند النقاد والبلاغيين العرب ، فمشكلة اللفظ والمعنى كما لاحظ الدكتور زكى نجيب محمود هى صورة أخرى لمشكلة الهيولى والصورة ، ومشكلة التخيل هى نفسها مسألة المحاكاة ، وفكرة النظم ان هى الا فكرة شبيهة بفكرة « الوحدة » .

هذا بالإضافة الى فكرة الفرق بين الفن والتاريخ ، وكيف أن أرسطو يفرق بين عمل المؤرخ وهو تسجيل الجزئيات ، وبين عمل الشاعر ، الذى هو تمثيل الكليات ، أو بعبارة أخرى بين المؤرخ الذى يدون الحوادث التى وقعت فعلاً ، والشاعر الذى يمثل الحوادث المحتملة الوقوع .

حقاً لقد كان لأرسطو دوره الكبير فى الثقافة العربية القديمة . وهو الدور الذى آتى ثماره فى إبداعات العقل العربى ، فى المنطق والفلسفة ، وفى الفقه وعلم الكلام ، وفى البلاغة والنقد الأدبى ، فضلاً عن دوره فى علوم الطبيعة والطب والحيوان .

ولقد أحسن العالم العربى استقبال الزائر الاغريقى ، وفتح له عقله وقلبه وصدره ، دليلاً على قدرة العقل العربى على استيعاب إبداعات

العقول الأخرى والتأثر بالآداب الأجنبية ، لكي يصدر فى النهاية عن
عبقريته الخاصة فى التفكير والتعبير .

وإذا كان المثقف العربى المعاصر ، مشغولا بقضية التأثر والتأثير ،
أو ما نسميه بقضية الأصالة والمعاصرة ، خاصة ونحن نواجه معطيات
الحضارة الغربية الحديثة ، فما أجددنا بالرجوع الى المحاولات القديمة التى
حاولها أسلافنا ليتصلوا بالآداب الأجنبية . بل بذلك الأدب الأجنبى
بالذات الذى نبعت منه كل الآداب الأوربية الحديثة والمعاصرة .

رائد المدرسة الاسلامية الحديثة

« الفيلسوف الكامل » هو اللقب الذى أطلقه عليه تلاميذه ، والذى لا نكاد نجد من هو أحق به منه ، على امتداد النصف الأول من هذا القرن ، فهو سيد من سادات أهل عصره ٠٠ قوتا للعقل ، وجلاء للقلب ، وصفاء للضمير ، وهو سبيل فى توثيق الصلة بين آثار الماضى ومآثر الحاضر ، مع مراعاة الاتساق بين حلقات التاريخ ، وهو مثل أعلى فى الانتماء الى جامعته وجامعته ، حتى بعد أن شبت فى نفسه جذوة الثورة لاصلاح الأزهر ، وهو حامل لواء المدرسة الفلسفية الاسلامية بعد الامام محمد عبده ، عبقرى الاصلاح والتعليم ، وهو الانسان الانسانى الذى تتعانق فيه أجمل مزايا الانسان وأنبل خصائص الانسانية ، فلا يعرف سوى الحق ، ولا يفعل الا الخير ، ولا يتذوق غير الجمال .

ذلك هو المفكر الكبير والامام الأكبر الشيخ مصطفى عبد الرازق ، الذى ولد فى عام ١٨٨٠م ببلدة أبو جرج من أعمال مركز بنى مزار بمديرية المنيا ، وانتقل الى رحمة الله فى اليوم الخامس عشر من شهر فبراير سنة ١٩٤٧ ، والذى يحتفل العالم الاسلامى بذكرى مرور مائة عام على ميلاده .

مآثر وآثار :

والمطلع على آثار مصطفى عبد الرازق ، يجد فيها الكثير من المآثر التى جعلته بحق جديرا بلقب « الفيلسوف الكامل » ولقد عدد عميد الأدب العربى طه حسين خصاله فوجدها فى حب العلم وطلابه المخلصين ، فما

كان يعرف محبا لطلب العلم ، مخلصا فى هذا الحب الا سعى اليه ،
واتصل به ، وقربه منه وفتح له قلبه وعقله وداره .

واذا كان حب العلم وطلابه المخلصين هى المحصلة الأولى من الخصال
التي لزمته حياته كلها ، فخصلة الوفاء هى المحصلة الثانية من خصاله ،
هكذا كان وفيا للامام الشافعى الذى كان يذهب مذهبه فى الفقه ، والذى
ترجم رسالته وعنى بدرسها وترجمتها وقتا غير قصير .

والبر بطلاب العلم خاصة ، وبكل من كان يحتاج الى البر عامة ،
كان الخصلة الثالثة من خصاله ، والبر عنده هو بر القلب وبر النفس
وبر اليدين .

وكان يضيف الى خصاله هذه خصلة أخرى اذا كتب ، وهى خصلة
العناية الدقيقة جدا بالتفكير أولا وبالتعبير بعد ذلك عما فكر فيه ، فهو
شديد الايثار للأناة ، وكان لهذه الأناة اثرها فى كتابته ، كما يقول
طه حسين : « فانت لا تجد فيما يكتب لفظا نابيا عن موضعه ، أو كلمة
قلقة فى مكانها ، وانما كان كلامه يجرى هادئا مطمئنا كما يجرى ماء
الجدول النقي ، حتى حين يداعب صفحاته النسيم . وكنت أشبه له كتابته
بعمل صاحب الجواهر ، يستأنى بها ويتعمق فى صنعها لتخرج من يده
جميلة رائعة تثير فيمن يراها المتعة والرضى والاعجاب » .

وهذا صحيح ، فقد كان مصطفى عبد الرازق يتأنق فى فنه ، كما كان
يتأنق فى حياته كلها ، وكما كان يتأنق فى سيرته مع الناس جميعا .

طرفا نقيض فى الفكر :

الا أنه على الرغم من كل هذا الاطراء الذى أطرى به الدكتور طه
حسين ، ذكرى الشيخ مصطفى عبد الرازق ، فقد كان الشيخ يقف من
الدكتور موقف النقيض فى المنهج والفكر ، وكأنما جاء كلاهما من نبع
واحد ، ليمضى فى تيار مختلف ، ويجرى فى مجرى مغاير . فقد دعا
طه حسين الى ما سماه بعقلية البحر المتوسط ، ومؤدى هذه الدعوة أن
العقلية المصرية عقلية بحر ، وليست عقلية صحراء ، وأنها « يونانية »
فى حقيقتها قبل أن تكون أى شئ آخر ، وأنه اذا كانت الحضارة الأوربية
المعاصرة امتدادا للحضارة اليونانية ، فلا مفر اذن لمصر ، من أن تأخذ
بأسباب هذه الحضارة ، وأن تكون استمرارا لها فى المنهج والفكر .

ولقد بشر الدكتور طه حسين بهذا رأى ، وسرعان ما انتشر على
مسرح التفكير المصرى ، وكان له صدى عند مستشرقى أوروبا بعامة

وفرنسا بوجه خاص ، وكانت شخصية العميد القوية أكبر عامل على فرض آرائه على مناهج الجامعة حيث بدأت دراسة « اليونانية » و « اللاتينية » في صفوف كلية الآداب ، وظهر النقد العلمي والأدبي ، وأسلوب التفكير الحديث كرجع صدى لكتابات المؤثرة ، وبرزت طريقة الحياة في البيوت وفي الجامعات الخاصة والمحافل العامة كآثر من آثار تلك الدعوة ، وشعر أكثر الناس بنوع من الارتياح العقلي أن جاءتهم الدعوة إلى الاتجاه لأوروبا ، من رجل منهم ، لا يشك أحد في إخلاصه لهذا الوطن .

في هذه الظروف وفي تلك الأثناء ، ظهر مصطفى عبد الرازق على رأس مدرسة معارضة ، أحدثت ضجة في صفوف المدرسة الأولى ، وأشاعت تصورا روحيا جديدا ، سيطرت به على الروح الفكرية للمصريين ، وبالتالي على الروح الفكرية للمسلمين والعرب .

وكان مصطفى عبد الرازق يختلف اختلافا كبيرا عن طه حسين ، سواء في أسلوبه أو في مادته ، كان كما يقول تلميذه الدكتور على سامي النشار ، هادئ الطبع ، يخلو من العنف العقلي الذي تميز به الثاني ، وكان قليل الانتاج الفكري ، ومع ذلك أول أستاذ للفلسفة الإسلامية في الشرق .

منهج جديد في الفكر الاسلامي :

ولقد أدرك هذا الأستاذ من خلال منهجه في دراسة التفكير العقلي الاسلامي ، أن المسلمين كان لهم منهجهم الخاص وحضارتهم الأصيلة ، بالرغم من كل ما قبلوه من جوانب الفكر والحضارة اليونانية ، ذلك لأن كنه الحضارة الاسلامية الأصيلة وجوهر الفكر الاسلامي الصحيح ، لا يبحث عنهما في كتب من يدعون فلاسفة الاسلام فحسب ، أي الكندي والفارابي وابن سينا من فلاسفة المشرق ، وابن باجه وابن طفيل وابن رشد من فلاسفة المغرب ، بل في كتابات المتكلمين الأصوليين ، من علماء الكلام وعلماء أصول الفقه .

فقد اعتاد باحثو الفلسفة الاسلامية المسلمون ، أن يقرروا ، تحت تأثير فكر خاطيء ، أن فلاسفة الاسلام هؤلاء ، أنتجوا تفكيرا اسلاميا خالصا أصيلا ، وتفكيرا موقفا فيه عناصر اسلامية ، وتابع كثير من المستشرقين هذه الفكرة غير الصحيحة ، وتناولوا فلسفة ابن سينا وابن رشد وغيرهما ، بالدراسات المستفيضة ، ولكن انتهى الأمر بهم أو بأكثرهم كما يقول الدكتور على سامي النشار الى تقرير يونانية هذه الفلسفة ، وذلك في كتابه « نشأة الفكر الفلسفي في الاسلام » .

من هنا كانت محاولة مصطفى عبد الرازق الرائدة ، فى كتابه « تمهيد فى تاريخ الفلسفة الاسلامية » أن يعرض منهجا جديدا فى دراسة الفلسفة الاسلامية ، يلتبس فيه عبقرية هذه الفلسفة لا فى كتب من يدعون « فلاسفة الاسلام » ولكن فى كتابات علماء علم الكلام ، وعلماء علمى أصول الدين وأصول الفقه .

وهكذا استطاع أن يضع أصول المدرسة الاسلامية الخالصة ، المدرسة التى أرادت أن تكشف كسفا حقيقيا عن عبقرية الحضارة والفكر الاسلاميين فى مصادرها الأصلية ، قبل وبعد أن يتصل المسلمون ، وأن يعرفوا التراث اليونانى .

وهذا معناه الدعوة الى الفهم الصحيح للدين ، من خلال العودة بتعاليم الدين الى سماعته وبساطته الأولى ، قبل أن يختلط الفكر الاسلامى بروافد أجنبية ، وقبل أن تقوم الفرق الاسلامية ، وتتعدد المذاهب وتختلف الاتجاهات .

واذا كان كتاب « أور جانون » أرسطو أو المنطق الأرسطاطليسى قد أثر تأثيره فى المدرسة المشائية الاسلامية ، فقد بقيت المدارس الأخرى المنبثقة عن نظام اسلامى مثل متكلمى الأشاعرة من ناحية ، ومتكلمى السلف من ناحية أخرى ، بعيدة كل البعد عن هذا المنطق ، تحاربه وتجاهده وتناصبه العداء ، وكانت قد وضعت منطقا يختلف عنه فى روحه وفى جزئياته كل الاختلاف ، ذلك أن سيادة منطق أرسطو انما بدأت حينما تداعى الفكر الاسلامى فى القرن الخامس ، واختلط بعلوم اليونان ، وأخذت المذاهب والفرق تنتشر بطول الساحة الاسلامية .

الاستقراء .. هو المنهج :

أدرك مصطفى عبد الرازق أن المنطق الأرسطاطليسى الذى يمثل الحضارة والفكر اليونانى ، لم يقبل فى المدارس العقلية الاسلامية ، وفيما عدا المدرسة المشائية الفلسفية فى العالم الاسلامى .. مدرسة ابن سينا وابن رشد ومن هذا حذوها ، فقد هوجم هجوما كاملا .

واكتشف وجود المنهج الاستقرائى الذى عرفته أوروبا بعد قرون فى مطلع حضارتها الحديثة ، فى كتابات علماء المسلمين ، وبخاصة فى كتابات المتكلمين والأصوليين ، فحاول أن يشير الى عناصر هذا المنهج ، وإلى أن اكتشاف وجوده لدى المسلمين ، هو الذى يفسر روح الحضارة الاسلامية ، واختلاف هذه الحضارة عن الحضارة اليونانية ، فبينما نجد أن الحضارة

اليونانية حضارة قياسية ، تقوم على منهج القياس ، نجد أن الحضارة الإسلامية حضارة استقرائية ، تقوم على منهج الاستقراء .

الاستقراء اذن هو منهج مصطفى عبد الرازق في البحث ، وهو الاستقراء الذي لا يكاد يغادر مقدمة من المقدمات الا أحصاها ، ولا جزئية من الجزئيات الا استقصاها ، ولا فكرة من الأفكار المتصلة بموضوع بحثه الا وردھا الى بدايتها الأولى حتى يصل بها الى منتھاها الأخير .

ولقد عمد الى تطبيق هذا المنهج في كتابه « التمهيد » من خلال بعض الأمثلة التي أوردھا ، مدلا بها على صحة منهجه وصوابه ، في مقدماته ونتائجه ، فهو لكي يثبت مثلا أن الاجتهاد بالرأى كانت له بدايته في حياة النبي صلى الله عليه وسلم ، نراه يورد ما رواه ابن عبد البر في كتاب «جامع بيان العلم وفضله» عن معاذ ، أن رسول الله صلى الله عليه وسلم ، لما بعثه الى اليمن قال له : كيف تصنع أن عرض لك قضاء ؟ قال : أقضى بما في كتاب الله . قال فان لم يكن في كتاب الله ؟ قال : بسنة رسول الله صلى الله عليه وسلم . قال : فان لم يكن في سنة رسول الله ؟ قال أجتهد رأيي ولا آلو . فقال : فضرب بيده في صدره ، وقال : الحمد لله الذي وفق رسول الله لما يرضاه الله .

وهذا معناه أن الاجتهاد بالرأى هو أول ما ظهر من النظر العقلي عند المسلمين أو هو بداية النظر العقلي عندهم ، وهو ما عبر عنه مصطفى عبد الرازق بقوله :

« أن هذا الاجتهاد بالرأى في الأحكام الشرعية هو أول ما نبت من النظر العقلي عند المسلمين ، وقد نما وترعرع في رعاية القرآن ، وبسبب من الدين ، ونشأت منه المذاهب الفقهية ، وأينع في جنباته علم فلسفي هو « علم أصول الفقه » .

أخلاقيات المنهج العلمي :

وهو اذ يتوخى الرجوع الى النظر العقلي الاسلامي في بساطته الأولى ، واذا يتتبع تطوره على مر العصور ، منذ أن كان اجتهادا بالرأى الى أن صار نسقا من أساليب البحث العلمي له أصوله وقواعده ، لا يهون من جهود الباحثين الغربيين الذين حاولوا استخلاص عناصر أجنبية في الفلسفة الاسلامية ، ليردوها الى مصدر غير عربي ولا اسلامي ، وليكشفوا عن أثرها في توجيه الفكر الاسلامي ، ولكنه يضعها في حجبها الطبيعي ، ويناقشها بروح النزاهة والموضوعية .

فعنده أن العلم نور لا ينبغي أن يخالط صفاء كدر ، وهو قبح من شأنه أن يخلص نفوس الناس من نوازع العصبية والهوى ، وليس من العلم في شيء دعاوى التفوق العنصري ، كمنظريه تفوق السلالة النوردية الشاملة لشعوب أوربا الشمالية ، ومنظريه تفوق البيض على السود المنتشرة في أمريكا الشمالية • ومنظريه تفوق الجنس الأبيض على الجنس الهندي في بلاد الهند وفي أفريقيا الجنوبية •

وانطلاقاً من فوق هذه القاعدة الأخلاقية في البحث العلمي ، رأيناه في مجال الصلة بين الفلسفة اليونانية والفلسفة الإسلامية ، بعد أن عرض لمقالات الغربيين ، وبعد أن بحث آراء تنمان وريثان وجوتيه وغيرهم من المستشرقين ، يعترف بجهودهم ، وسعة اطلاعهم ، وموفور نشاطهم ، رغم ما قد يشوب عملهم من نزوات من الضعف الانساني ، فهو يقول :

« وليس من العدل انكار ما لهذه الأبحاث من نفع علمي ، ورغم ما قد يلابسها من التسرع في الحكم على القيمة الذاتية لأصل التفكير الاسلامي ، وعلى مبلغ انفعال هذا التفكير بالعوامل الخارجية ، من غير اعتبار لما يمكن أن يكون له من عمل فيها » .

وهو اذ يعترف بتأثير الفلسفة الإسلامية بالفلسفة اليونانية ومذاهب الهند وآراء الفرس ، الا أنه يضع هذا التأثير في اطاره الصحيح بحيث لا يتجاوزوه الى رد هذه الفلسفة الى مصدر غير عربي أو اسلامي ، وبالتالي الى تقرير قصور العبقريّة العربية الإسلامية في مجال الابداع الفلسفي والابتكار الفكري ، ولهذا فهو يقول :

« والعوامل الأجنبية المؤثرة في الفكر الاسلامي وتطوره ، مهما يكن من شأنها ، فهي أحداث طارئة عليه ، صادفته شيئاً قائماً بنفسه ، فاتصلت به ، لم تخلقه من عدم ، وكان بينهما تمازج أو تدافع ، لكنها على كل حال لم تمنح جوهره محوا » .

ويعود الى التأكيد على الاجتهاد بالرأى في نشأته الأولى باعتباره بداية التفكير الفلسفي عند المسلمين ، لأن هذه الناحية كما يقول هي أقل نواحي التفكير الاسلامي تأثراً بالعناصر الأجنبية « فهي تمثل لنا هذا التفكير مخلصاً بسيطاً يكاد يسير في طريق النمو بقوته الذاتية وحدها ، فيسهل بعد ذلك أن نتابع تطوره في ثنايا التاريخ ، وأن نتقصى فعله وانفعاله فيما اتصل به من أفكار الأمم » .

واضع أصول علم الأصول :

واذا كان مصطفى عبد الرازق قد رأى في علم أصول الفقه بداية

للمنهج العقلي عند المسلمين ، فقد رأى أيضا فى الامام الشافعى اول وجه لأصول الفقه الى الاتجاه العلمى ، ذلك لأن اتجاه المذاهب الفقهية قبل الشافعى كان الى جمع المسائل وترتيبها، وردّها الى أدلتها التفصيلية وبخاصة اذا كانت دلائلها نصوصا ، وأهل الحديث كما يقول الدكتور محمد مصطفى حلمى ، لكثرة اعتمادهم على النص كانوا أكثر تعرضا لذكر الدلائل من أهل الرأى ، فلما جاء الشافعى بمذهبه الجديد ، كان قد درس المذهبين ، ولاحظ ما فيهما من نقص بدا له أن يكمله ، وأخذ ينقض بعض التعريفات من ناحية خروجها عن متابعة نظام متحد فى طريقة الاستنباط ، مما يشعر باتجاهه فى الفقه اتجاها جديدا ، هو اتجاه العقل العلمى الذى لا يكاد يعنى بالجزئيات والفروع .

وهذا ما عبر عنه مصطفى عبد الرازق ، بقوله وهو يتحدث عن مذهب الشافعى فى الفقه واتجاه المذاهب الفقهية قبله ، وجهده فى جمع أصول الاستنباط الفقهى ، على أساس علمى ، وجعل الفقه تطبيقا لقواعد هذا العلم : « قبل الشافعى كان الناس يتكلمون فى مسائل أصول الفقه ويستدلون ويعترضون ، ولكن ما كان لهم قانون كلى مرجوع اليه فى معرفة دلائل الشريعة ، وفى كيفية معارضتها وترجيحاتها ، فاستنبط الشافعى « علم أصول الفقه » ووضع للخلق قانونا كليا يرجع اليه فى معرفة مراتب أدلة الشرع » .

وألواقع أن اهتمام مصطفى عبد الرازق بمذهب الامام الشافعى ، وعنايته بترجمة رسالته الى الفرنسية ودراستها دراسة وافية ، فتح له كما يقول طه حسين أبوابا من العلم لم تفتح لاحد من قبله من علماء المسلمين .

فقد رأى أن الشافعى يفلسف فى أصول الفقه ، وما يتصل به من المشكلات المختلفة فى الدين واللغة واستنباط الأحكام من النصوص ، فارتقى برأيه هذا الى من سبق الشافعى من المفكرين المسلمين الذين لم يجادلوا فى أصول الفقه وحدها ، بل جادلوا فى أصول الدين أيضا ، فأولئك الزعماء القداماء للأحزاب الاسلامية الأولى ، حين كانوا يجادلون فى مذاهب أحزابهم وآرائها ، فيمن ثاروا بعثمان ومن تابعوا عليا ومن خاصموه ومن وقف من هذه الفتنة موقف الحياد ، وحين كانوا يجادلون فى مقترب الكبيرة مؤمن هو أم كافر أم هو يصير الى منزلة بين منزلتين من الايمان والكفر أم هو مرجأ الى الله يقضى فى أمره بالحق ؟

وحين صاروا من هذا الجدال الى الجدال فى أمور أخرى أعمق من هذه الأمور ، فجادلوا فى العدل والتوحيد ، انما كانوا يفلسفون فى مسائل

الدين ، قبل أن يعرفوا الفلسفة اليونانية ، بل قبل أن يحسنوا العلم باللاهوت عند المسيحيين واليهود .

ومعنى ذلك أن المسلمين كما أدرك مصطفى عبد الرازق قد أنشأوا فلسفتهم الأولى من عند أنفسهم ، وكانت فلسفة يسيرة سمحة كالاسلام نفسه ، ثم لقيت الفلسفة اليونانية بعد ذلك فأدركها مافي هذه الفلسفة من التعقيد والتركيب .

وهكذا نرى أن اكتشاف مصطفى عبد الرازق لعلم أصول الفقه ، كان على يدى الامام الشافعى ، حتى لقد قال عنه : إذا كان الشافعى هو أول من وجه الدراسات الفقهية الى ناحية علمية ، فهو أيضا أول من وضع مصنفًا فى العلوم الدينية الاسلامية على منهج علمى بتصنيفه فى أصول الفقه .

وهذا الاكتشاف هو الذى أدى به الى استكشاف مذهب جديد فى دراسة الفلسفة الاسلامية ، يقوم على الفهم الصحيح لأصول الدين ، والعودة بتعاليمه الى سماحته وبساطته الأولى ، قبل أن يختلط الفكر الاسلامى بروافد أجنبية ، وقبل أن تقوم الفرق والمذاهب الاسلامية .

التطبيق بعد المنهج :

ويجىء كتاب مصطفى عبد الرازق « فيلسوف العرب والمعلم الثانى » بمثابة تطبيق لمنهجه فى اثبات أصالة الفكر الاسلامى ، وقدرته على الابتكار والابداع ، وذلك من خلال تناوله بالدرس والتقييم لكوكبة من الفلاسفة والعلماء المسلمين ، على رأسهم فيلسوف العرب ، أبو يوسف الكندى ، والمعلم الثانى . . أبو نصر الفارابى ، ثم الشاعر الحكيم أبو الطيب المتنبى ، وبطليموس العرب . . الحسن ابن الهيثم ، وأخيرا شيخ الاسلام ابن تيمية .

وهو فى تناوله لهؤلاء جميعا ، انما يتبع أسلوبه وثقافته ، فعنده مثلا أن الكندى هو الذى وجه الفلسفة الاسلامية وجهة الجمع بين أفلاطون وأرسطو ، وهو الذى وجهها فى سبيل التوفيق بين الفلسفة والدين ، ولذلك فان شأنه فى الفلسفة هو أهم شؤونه ، ومظهر عبقريته ، ومناط الخلود لاسمه فى ثنأيا التاريخ .

أما الفارابى فهو من خير المفسرين لكتب أرسطو خصوصا فى المنطق ، وأثره فى هذا الباب هو الذى جعله يستحق التلقين بالمعلم الثانى ، اذا كان أرسطو هو المعلم الأول .

وعنده أن الفارابي لا ينتهي فضله عند كتب أرسطو ، وتصحيح تراجمها والتمهيد بذلك للنهضة الفلسفية في الاسلام ، وهي النهضة التي تكاملت من بعده ، بل له أيضا أفكار مبتدعة ، وأبحاث في الحكمة العلمية والعملية عميقة سامية ، لم يستوفى بحثها حتى الآن .

وبنفس هذا المنهج العلمي الرزين ناقش مصطفى عبد الرازق ثلاثة موضوعات على جانب كبير من الأهمية ، هي « الدين والوحي والاسلام » في كتابه الذي يحمل ذلك العنوان ، وهي موضوعات يكمل بعضها بعضا ، ويتصل بعضها ببعض اتصالا وثيقا ، وخلاصة النتائج التي انتهى اليها في هذه المباحث الثلاثة ، أن الدين في عرف القرآن هو الايمان بالأصول الدينية التي هي حقائق خالدة لا يدخلها النسخ ، ولا يختلف فيها الأنبياء ، وأن الاسلام هو هذا الدين القائم على الوحي ، اذا لا دين غيره عند الله .

الامام « تلميذ الامام :

لقد كان الامام مصطفى عبد الرازق في هذا كله ، وفي كثير غيره تلميذا وفيما لأستاذه الامام محمد عبده ، جمع مثله بين القديم والحديث ، بين الشرقي والغربي ، بين الاسلامي وغير الاسلامي ، كما حذا حذوه في التوفيق بين الاسلام والحضارة ، وفي الكفاح المتواصل لتجديد الجامعة الاسلامية التي كانت تضم أكثر من ثلاثين ألف طالب وفدوا اليها من مختلف أقطار العالم الاسلامي ، وفي الدعوة الى الإصلاح ، ونشر الحرية الفكرية بعد أن تقلد مشيخة الأزهر .

ولقد تمثل وفاؤه لذكرى أستاذه في حرصه على تطبيق تعاليمه ، وترسيخ مبادئه ، حتى لقد ألقى عنه سبع محاضرات في « جامعة الشعب » التي أنشئت في يناير سنة ١٩١٧ وكان مصطفى عبد الرازق عضوا بجلس ادارتها ، كما كان محاضرا بها ، وهي المحاضرات التي جمعها بعد ذلك في كتاب صدر بعنوان « محاضرات عن الشيخ محمد عبده » .

هذا بالإضافة الى قيامه بترجمة « رسالة التوحيد » للاستاذ الامام ، الى اللغة الفرنسية ، بالاشتراك مع صديقه الفرنسي برنار ميشيل ، وهي الرسالة التي نشرت في باريس سنة ١٩٢٥ وصدرت بمقدمة مستفيضة عن حياة أستاذه ومذهبه ومؤلفاته ، وعن آرائه الدينية ودعوته الى الإصلاح ، وعن علاقته التاريخية بالمصلح الكبير جمال الدين الأفغاني .

الفيلسوف الكامل :

لقد كان مصطفى عبد الرازق كما أطلق عليه تلاميذه ، وعلى رأسهم الدكتور عثمان أمين لقب « الفيلسوف الكامل » جديرا حقا بهذا اللقب .

واذا لم يكن قد دون مذهباً فلسفياً بالمفهوم الاصلاحي لكلمة «المذهب»
ففى وسعنا أن نجد عناصر هذا المذهب فى كتبه وكتاباتة ، وفى أحاديثه
وأحداث حياته • ومذهبه فى النهاية ومنذ البداية هو المذهب القائم على
الفلسفة الإسلامية الانسانية ، التى تتمثل تعاليم الدين •• قرآنا وسنة ،
وتتحلى بالمثل العليا الخالدة •• مثل الحق والخير والجمال

أمير الشعراء .. يكتب شعرا للأطفال

الطفولة .. ذلك العالم العجيب

عالم العبث البكر ، والهرج البريء ، الفوضى الجميلة ، واللهو النبيل ، الطهارة الحلوة ، والمرح الأليف ، عالم المعنى بلا معنى ، والغاية بلا غاية ، والفكرة بلا فحوى ، والنشوى بلا انتشاء ، عالم الندى والنضارة ، والطرب بلا موسيقى ، والغناء بلا لحن ، عالم الشعر بلا أوزان ، والألوان بلا ظلال ، والحياة بلا ضفاف ، والأمل كحل الأمل ، في غد أضيق ما فيه يتسع لكل أشواق الإنسان .

هذا العالم العجيب الذي يحتوى على شيء من كل شيء ، وعلى مفتاح كل ماهو عظيم في الحياة الانسانية ، من منا لم يدرك يوما انه الحياة على الأصالة ، الحياة البسيطة الصريحة الواضحة ، التي لا تعرف لقا ولا دورانا؟ من منا لم يشعر يوما بأن لحظات الطفولة هي وحدها التي استطاعت ان تخلع على حياته كل ما تنطوى عليه من قيمة ومعنى ؟ من منا لم يعد بذاكرته الى الوراء ، لكي يستمتع بعذوبة تلك اللوحات الجميلة الضائعة في صحراء الروتين اليومي الفظيع ؟ من منا لم يسترجع تلك اللوحات وكأنها جنات من السحر والشعر ، ومن الحضرة والنضارة ، وسط ضجيج المدنية الحرسانية وصخب الأسمت المسلح ؟ من منا لم تتفتح عيناه يوما لتريا أن الطفولة هي أبهج ما في الحياة ، ان لم تكن هي الحياة ؟ من منا لم يكن طفلا ، ولا يزال يطرب حتى الآن بأغاني المهد ، وهددة الحب ، وبشعر بالحنين نحو ذلك العيد الالهي الذي يسمونه عيد الطفولة ؟ .

أن يوم الطفولة العالمى نهو يوم وصال بين كل ما هو انسانى وما هو آلهى ، ولم يكن من قبيل المصادفة أن صور خيال الرسامين والشعراء صور الملائكة على هيئة أطفال .

وفى شعرنا العربى الحديث كان من أهم ما فعله أمير الشعراء أحمد شوقى فى ثورته التجديدية للشعر ، ومحاولته الخروج به من نطاق التقليد الى آفاق التجديد ، أن اتجه الى عالم الطفل ، يفرس فى بساطينه بذور الشعر ، ويتعهدا بالرى والسقيا . حتى تطرح وردا وعطرا غذاء لأطفال المصريين ، وحتى يشب الطفل المصرى وقد ارتشف بيت الشعر كما يتناول رضعة اللبن ، ويغنى القصيدة كما يتغنى بجمال الحياة .

والطريف أن أمير الشعراء كان يبدو خلال هذه المحاولة النبيلة ، وكأنه مجرد طفل يتميز بالذكاء والنجابة ، ويمتاز بالجد والاجتهاد ، بحيث يتقدم على أترابه من الصغار فى روضة من رياض الأطفال .

وكان قد شعر بميله الجارف الى مخاطبة الطفل المصرى وهو فى باريس ، يحن الى خضرة أرضنا وزرقة سمائنا وسمرة نيلنا ، ويتمنى لو وفقه الله أن يجعل لأطفال المصريين مثلما جعل الشعراء للأطفال فى البلاد المتمدينة ، منظومات قريبة التناول يأخذون من خلالها الحكمة والأدب .

وعلى الرغم من انه كان على حد تعبيره يفنى فى ثالث الشمسى ٠٠ فيكتور هوجو ، وموسيه ، ولامرتين ، وكان يفنيه هذا الثالث ، الا انه لا يذكر أن خاطره ارتاح مرة الى نقل شيء منه الى اللغة العربية ، الا اليسير الذى كان يصادف فى نفسه هوى . مثلما فعل فى ترجمة قصيدة « البحيرة » الشهيرة ، للشاعر الفرنسى الشهير لامرتين .

ولكن أشعار هوجو وموسيه ولامرتين سرعان ما توارت فى مكان بعيد من وعيه وواعيته دون أن تطفو على سطح خياله ، أو تتراى له فى عين البصيرة ، على العكس من حكايات لافونتتين التى لم تبحر ذاكرته لا فى باريس ولا فى القاهرة ، والتى أخذت تلج عليه الحاحا حتى دفعته الى نظم مجموعة كبيرة من القصائد والمقطعات على غرارها أو فيما يشبه ذلك المتوال ٠٠ اعنى الحكايات المنظومة على لسان الحيوان والطير .

والحكاية الخرافية أصلا ، هى مجموعة من الأخبار ، تتصل بتجارب الانسان الذى حرص على حفظها ونقلها بالرواية الشفوية عبر العصور والأجيال حتى أصبحت مصدرا من أهم مصادر التراث الشعبى .

والبطل فى هذه الحكايات الخرافية هو عمودها الفقرى وعمودها الأساسى لأنها لا تعتمد على الحديث قدر اعتمادها على البطل ، وهى تختار

من الأحداث ما يلقي الضوء على شخصيته ويؤثر في حركته ويدفعه مع
أو ضد اتجاه الريح .

وقد نشأت هذه الحكايات تلقائية فطرية في أدب الشعب ، قبل
أن يرتقى من الحالة الشعبية إلى الحالة الفولكلورية ، وتعد أسمى صورة
للأدب بوجه عام ، ومن أهم ما يعنى بتحليله علماء الحضارة .

والحكاية على لسان الحيوان والطير هي كما يقول الدكتور غنيمي
هلال : « حكاية ذات طابع خلقي وتعليمي في قالبها الأدبي الخاص بها ،
وهي تنحو منحى الرمز في معناه اللغوي العام لا في معناه الخاص » .

ويعتبر المصريون من أسبق الأمم إلى هذه الحكايات ، إذ يرجع
تاريخها عندهم إلى القرن الثاني عشر قبل الميلاد ، في حكاية « السبع
والفار » التي وجدت على أوراق البردي ، ويرى بعض المؤرخين أن اليونان
أسبق إلى هذه الحكاية في صورتها الفنية في حكايات « ايسوب » التي
يرجع تاريخها إلى القرن السادس قبل الميلاد . ويرى البعض الآخر أن
الهند أسبق إلى هذه الحكايات في تناسخ « بوذا » في الحيوان والطير ، وهي
ترجع إلى قرون طويلة تبلغ سبعة قرون أو أكثر .

وبالنظر إلى هذه التواريخ ، نجد أن المصريين ترجع حكاياتهم إلى
القرن الثاني عشر قبل الميلاد ، ولهذا لا نستبعد مع الدكتور غنيمي هلال ،
أن تكون حكاياتهم قد أثرت في هذا الجنس في الأدب الهندي
واليوناني معا .

ولقد قطع شوقي في ذلك شوطا بعيدا ، وانفق فيه وقتا غير قليل ،
وكان كلما فرغ من وضع اسطورتين أو ثلاث اجتمع بالأحداث المصريين
وقرأ عليهم شيئا منها ، فكانوا يفهمونه لأول وهلة ، ويأنسونه إليه ،
ويضحكون في أكثره .

وتفسير هذه الاستجابة لدى الأطفال المصريين ، أن شوقي لم يكن
في حكاياته الصغيرة مترجما لأشعار لافونتين ، أو حتى مقلدا له ، وإنما
كان معاشا لخلجات الطفل المصري كما لو كان هو نفسه طفلا كبيرا ،
يبكي بدموعه ، ويعانى معاناته ، ويضحك بضحكه ، ويفرح مثلما يفرح .

لقد عاش الحيوان مع الإنسان وشاركه رحلة الحياة ، وأحدث فهم
الإنسان لبعض سلوك الحيوان تقاربا بينهما ، فراح الإنسان والحيوان
يتقاربان ويتعاملان بأسلوب ينبع من هذه العلاقات الحميمة . وتطورت
هذه العلاقات ، حتى راح الإنسان ينظر إلى بعض الحيوان نظرة الحب
والاكبار ، ونظرة الود والاعجاب .

وحفل القرآن الكريم بقصص كثيرة للحيوان ، كغراب ولد آدم الذى بعثه الله ليريه كيف يوارى سواة أخيه ، وكطير ابراهيم التى ذبحها ومزقها على قمم الجبال واستدعاهما فجاءته تسعى ، ومثل بقرة بنى اسرائيل التى أمر الله موسى بذبحها ليكشف جريمة القتل التى حدثت ، وذئب يوسف الذى اتهم ظلما بأكله ، وهدمد سليمان الذى أطلعه على نبأ يقينى عن مملكة سبأ . والنملة التى أشفقت على اخواتها أن تحطمهن أرجل جيش سليمان ، وحمار عزيز الذى أماته الله مائة عام ثم بعثه ، وحيوت يوسف الذى ابتلع النبی فى جوفه ثم نجا من هلاكه بالتسبيح ، ومثل كلب أهل الكهف الذى نام معهم ثلاثمائة سنين وازدادوا تسعا .

وكان للاسلام أثره فى ترقى الأذواق والرفق بالحيوان ، كما كان للحضارة أثرها الكبير فى ذلك الاتجاه ، ولهذا وجدنا الانسان فى مشاركة وجدانية مع الحيوان ، يرفق به عندما يتعبه السير ، ويناجيه بما يراوده من أمانى وأحلام .

وكان لهذا كله أثر ضخم فى التراث والفكر والأدب واللغة ، مما تشهد به الأمثال والقصص والحكايات فى الجاهلية وصدر الاسلام ، وفى القرآن الكريم والحديث الشريف .

كذلك كان شوقى باعتباره رائد الكلاسيكية الأول ، كما قال عنه بحق عميد أدبنا العربى طه حسين ، أمينا على عمود الشعر العربى ، حريصا على ينبوعه العربى الأصيل ، ينقحه مما أصابه من عجمى دخيلة ، ويذود عنه ضد أى عدوان شعرى خارجى .

وهذا معناه أن اهتمامه بحكايات الشعراء الفرنسى لافونتين كان باعثا له على أحياء تقليد من تقاليد الشعر العربى العريق ، وتجديده بما يوافق الذوق الأدبى الحديث ، فقد سبق شاعر فرنسا الكبير فى هذا اللون من ألوان الشعر أدباء العرب القدماء ، فى الصادح والباغم شعرا ، وفى كليله ودمنة نثرا ، وفيما نقله محمد عثمان جلال من قصص مماثلة الى الزجل العامى .

ومن قبله سهل بن هارون فى كتابه « ثلثة وعفراء » وعلى بن داود صاحب كتاب « النمر والثعلب » وأبو العلاء المعرى فى كتبه «خطب الخيل» و « أدب العصفورين » ورسالة « الصاهل والشاجح » .

والحقيقة أن شوقى كما قال عن نفسه ، كان يلوى فى الشعر على كل مطلب ، ويذهب من فضائه الواسع فى كل مذهب ، وكان عاشقا للطفولة ، أى عاشق ، يحسها فى الانسان ، ويستشعرها فى الحيوان ، يدركها فى النبات ، ويعيها فى الطير ، ويراهما مرآة عاكسة لمهد الطبيعة .

وكان يشعر بمحاولته التجديدية في هذا الغرض من أغراض الشعر ، وبأنه أول شاعر عربي يفرد ديوانا للأطفال ، وهو يذكر بهذه المناسبة معاصره الشاعر الكبير خليل مطران ، بقوله : « وهذا لا يسعني الا الثناء على صديقي خليل مطران صاحب المنن على الأدب ، المؤلف بين أسلوب الافرنج في نظم الشعر وبين نهج العرب ، والمأمول أن نتعاون على ايجاد شعر للأطفال ، وأن يساعدنا سائر الأدباء والشعراء على ادراك هذه الأمنية » .

وكان يتنمى لو غنى شاعر النيل حافظ ابراهيم لأبناء الوادى مثلما غنى ، وحكى لهم مثل هذه الحكايات .

وهذه الحكايات التى نظمها شوقي على أسلوب لافونتين ، والمحاكية على لسان الحيوان والطير ، تبلغ الخمسين حكاية وتحتل الجزء الرابع من « الشوقيات » وان كانت تمثل ديوانا قائما بذاته ، يصح أن نسميه كما سماه بحق أحد النقاد « الشوقيات الصغيرة »

ففى هذه الشوقيات أطلق شوقي العنان لخياله الشعرى يعبر عما يختزنه فى وعيه الباطن من آراء فى الكون والحياة ، فى الدنيا والناس ، فى الفقر والغنى ، فى السعادة والشقاء ، فى الجاه والسلطان ، فى الحكم والمحكومين ، فى طبائع الاستبداد ، وفى ظاهرة التفاوت بين خلق الله .

وهذا ما جعل العقاد يفضل كتابا عن طبائع الحيوان على كتاب فى دراسة النفس الانسانية ، لأننا لا نكاد نجد خداعا ولا مغالطة فى طبائع الحيوان الأبكم عن طريق الكلام أو غير الكلام ، وهذا ما عبر عنه بقوله : « اذا وجدت بين يدى كتابا عن النفسية الانسانية وكتابا عن طبائع الحيوان ، فقليل ما يساورنى التردد فى البدء بالكتاب الذى يعنى شيئا عن طبائع الحيوان » .

وهذا معناه أن الحكايات الخرافية تشكل عالما يوازي عالم البشر ، ويبدو هذا العالم أليفا وحييبا ، حيث ترتبط أحداثه بالبطل الذى تدور حوله الحكاية .



وقد اتخذت هذه الآراء شكل الحكايات والأساطير ، والخرافات والنوادر ، والأغاني الطفولية ، والأناشيد المدرسية ، من خلال الأوزان القصيرة والموسيقى الخفيفة والألفاظ والمفردات القرية من قاموس الأطفال .

أن طفوليات شوقي ، أو ديوانه فى شعر الأطفال ، بانورااما كاملة ، لعالم بأسره ، فيها الحكمة والموعظة ، فيها الفصاحة والبيان ، فيها النعمة والموسيقى ، فيها العذوبة والجمال ، وقد أتى شوقي فيها على عالم الحيوان .

والطير ، ذلك العالم الأعجم الذى لا ينطق ولا يبين ، فانطقه هو بأفصح
آيات البيان ، تأكيداً لقوله :

« الشاعر من وقف بين الثرى والثرى ، يقلب احدى عينيه فى الذر
ويجبل أخرى فى الذرى ، يأسر الطير ويطلقه ، ويكلم الجماد وينطقه ،
ويقف على النبات وقفة الطل ، ويمر بالعراء مرور الويل ، فهناك ينفس
له مجال التخيل ، ويتسع له مكان القول » . .

وليس أدل على هذا كله من هذه الحكاية الطفولية ، التى سماها
شوقى « السفينة والحيوانات » وكأنما يعيد فيها بناء العالم :

لم آثم نوح السفينة
وحركتها القدرة المعينة
جرى بها مالا جرى ببال
فما تعالى الموج كالجبال
حتى مشى الليث مع الحمار
وأخذ القط بأيدى الفار
واستمع الفيل الى الخنزير
مؤتسماً بصوته النكير
وجلس الهر بجانب الكلب
وقبل الحروف ناب الذئب
وعطف الباز على الغزال
 واجتمع النمل على الاكال
وفلت الفرخة صوف الثعلب
وتيم ابن عرس حب الأرنب
فذهبت سوابق الأحقاد
وظهر الأحاب فى الأعادى
حتى اذا حطوا بسفح الجودى
وأيقنوا بعودة الوجود
عادوا لى ما تقتضيه الشيمة
ورجعوا للحالة القديمة .
فقس على ذلك أحوال البشر

أن شمل المحذور أو عم الخطر

بينما ترى العالم فى جهاد

اذ كلهم على الزمان العادى

لقد تنبه شوقى الى رسالته فى التوجيه والتوعية ، وفى ايقاظ النفوس واستنهاض الضمائر ، فاتخذ من السفينة وما حدث فيها اطارا للتغيير ، يضع فيه فكرته وهدفه ، وما يقصد اليه من مرام وغايات ، فجعل السفينة رمزا للدولة ، ونوحا رمزا للحاكم ، ومعاشر البشر والحيوانات والطيور والهوام والزواحف وغيرها ، رموزا الى الشعب بجميع طوائفه وفئاته ، واحزابه وتجمعاته ، ثم بدأ عملية تطهير وتغيير واسعة وشاملة ، عن طريق تشخيص الشخصيات بأشكال حيوانية فى صور أخلاقية دنيا ، تدعو الى السخرية والتنفير .

وتدور فكرة هذه الحكاية حول نبي الله نوح عليه السلام ، أبو البشر الثانى ، عندما ركب السفينة ، وأركب معه الناس والدواب والهوام والحيوان ، فى تصفية للبشرية ، وكيف نسيت الناس والحيوان طباعها فى مواجهة ما يلاقونه من هول عظيم ، لكى ترسو السفينة على بر الأمان والسلام .

أو هذه الحكاية التى سماها « اليمامة والصيد » وفيها يقيم نوعا من أنواع الصراع ، بين الحيلة والبراءة ، حيث بساطة الطير وذكاء الانسان :

يمامة كانت بأعلى الشجرة

آمنة فى عشها مستترة

فأقبل الصيد ذات يوم

وحام حول الروض أى حوم

فلم يجد للطير فيه ظلا

وهم بالرحيل حين مل

فبرزت من عشها الحمقاء

والحمق داء ماله دواء

تقول جهلا بالذى سيحدث

« يا أيها الانسان عم تبحت ؟ »

فالتفت الصيد صوب الصوت

ونحوه سدد سهم الموت

فسقطت من عشها الكين
ووقعت في قبضة السكين
تقول قول محقق

« ملكت نفسى لو ملكت منطقى »

ولقد نجح شوقى فى تسخير الحكاية كلها بتفاصيلها ووقائعها من
أجل المغزى الخلقى والوطنى ، أما المغزى الخلقى فهو الذى يدعو فيه الى
التطهير من داء الحيق ، الذى شهدناه فى اليمامة ، فلولا حمق اليمامة لما
حدث لها ما حدث ، أما المغزى الوطنى ، فربما يكون قد رمز فيه باليمامة
الى الزعيم أحمد عرابى ، الذى جر على مصر الاحتلال كما جرت اليمامة على
نفسها الهلاك .

أما الصياد بما اشتهر به من الغدر والتربص وانتهاز الفرص ،
ودعه سلاحه وشيابه ، وكلابه وحباله ، فهو مما يتفق وطبائع الاحتلال
البريطانى وجرائمه المشهورة .

أو هذه الحكاية التى أجرى فيها على لسان القبرة الحكمة والموعظة ،
كما صور فيها قلب الأمومة الرحيم ، وهى بمقدار ما تصدق على عالم
الطير تصدق على عالم الحيوان ، وبمقدار ما تصدق على كلا العالمين ..
تصدق على العالم الثالث .. عالم الانسان : انها حكاية «القبرة وابنتها» :

رأيت فى بعض الرياض قبره
تطير ابنها بأعلى الشجرة
وهى تقول يا جمال العش
لا تعتمد على الجناح الهش
وقف على عود بجنب عودى
وأفعل كما أفعل فى الصعود
فانتقلت من فنن الى فنن
وجعلت لكل نقلة زمن
كى يستريح الفرخ فى الأثناء
فلا يحمل ثقل الهواء

لكنه قد خائف الإشارة
لما أراد يظهر الشطارة
وطار في الفضاء حتى ارتفعا
فخانته جناحه فوقعا
فانكسرت في الحال ركبته
ولم ينل من العلا مناه
ولو تأنى نال ما تمنى
وعاش طول عمره مهنا
لكل شيء في الحياة وقته
وغاية المستعجلين فوته

والمغزى الخلقى للحكاية واضح ، وهو تعويد الحدث على أن يسمع
النصيحة ، وأن ينفذها ، وأن يحترس ويحذر ، ألا يغتر أو يكابر خاصة
إذا كانت أمه أو من هو أكبر منه قد حذره من الوقوع في هوة الغرور
والمكابرة ، والا كان مصيره مثل مصير ابن القبرة الذي قاده اندفاعه وتهوره
وعدم احتراسه وقلة حذره ، الى أن يهوى على الأرض مكسورا .

وقد نهار كثيرا وطويلا ، ونحن نجول في ديوان الأطفال ، لكي
تستشهد بقصيدة أو بأخرى ، فلكل قصيدة طعم ومذاق ، ولا تخلو قصيدة
من عبق ورحيق ولكن قصيدة « الأسد والذئب » هي بلا جدال من أجمل
وأحلى قصائد هذا الديوان ، انها قصة شعرية قصيرة :

يقال أن الليث في ذى الشدة
رأى من الذئب صفا المودة
فقال : يا من صان لي محلى
في حالى ولايتى وعزلى
ان عدت للأرض باذن الله
وعاد لي فيها قديم الجاه
أعطيك عجولين والى شاه
ثم تكون والى ألواه
وصاحب اللواء فى الذئاب

وقاهر الرعاة والكلاب
حتى اذا ما تمت الكرامة
ووطئ الأرض بالسلامة
سعى اليه الذئب بعد شهر
وهو مطاع النهى ماضى الأمر
فقال : يا من لا تداس أرضه
ومن له طول آفلا وعرضه
قد نلت ما نلت من التكريم
وذا أوان الوعد الكريم !
قال : تجرات وساء زعمكما
فمن تكون يافتي وما اسمكما ؟
أجابة : ان كان ظنى صادقا
فأنى والى الولاة سابقا

ولقد سخر شوقى كل عناصر الحكاية للوصول الى المغزى الخلقى
والوطني ، فاللثيم خبيث الطبع لا يوثق به ، وكذلك من كان من غير
جنسك لا تثق به ، وليس أدل على ذلك من أن الوقوع فى حياثل القصر
والانجليز ، والوثوق بهم أو بكلامهم ، بوعودهم أو اغراءاتهم ، انما هي
فخاخ ومصائد لمصالحهم وليس من ورائهم منفعة شخصية أو وطنية .

أجل .. أن شعر الأطفال فيه فلسفة وفيه عمق ، ولكنه ليس ذلك
العمق ولا تلك الفلسفة التى تقدم الى المثقفين الكبار ، أو الى كبار المثقفين ،
ولكن شوقى ، كما يقول الدكتور سعد ظلام فى كتابه « الحكاية على لسان
الحيوان فى شعر شوقى » جعل هذه الحكايات للأحداث ، وأوجد فيها
فلسفة رشيدة ، وعمقا يجمع بين متعة اللهو ، وجدية المغزى فالتمتعة لهو
والمغزى جاد ، وهذا هو ترشيد الفلسفة وذلك هو ترسيخ العمق .

وهكذا يمضى ديوان الأطفال ، فى شعر شوقى ، تمجيذا لمعنى
الطفولة ، وتأكيذا لبراءة كل ما هو طفولى فى الحياة ، بل فى الكون
بأسره ، وكأنما الشاعر يعبر عن أنبل ما فيه .. الطفل الكبير ، وهذا
مأخوذ عنه عملاق أدبنا العربى عباس محمود العقاد بقوله : « وهنا يبرز
للقارئ من ملامح شوقى ما لم يبرز من جميع دواوينه ورواياته ، فإراه

بما جيل عليه من حب الحيلة والعمل الخفي والاستراحة الى مقابل النكابة
التي تنطوى فى الدعابة ، ويرى كيف يدور وعيه الباطن ، ويدور ليتحدث
عن حيلة الحاوى ، واختلاس المستعمر ، وابتلاع أمواه البحار ، وسرقة
الكرم والزهر من الفردوس ، ومكان البراغيث فى حفائر الاسنان ، •

لقد بلغ شوقى بهذا الشعر القصصى ، ما تيسر له من كمال فى
الأدب العربى وعرف كيف يجارى لافونتين ، فعرض الصور عرضا حيا ،
والتزم المقابلة الكاملة فى التصوير بين الحيوان بوصفه رمزا ، وبين الناس
موضوعات هذه الرموز ، وقصد من وراء ذلك كله الى معان خلقية ووطنية
متصلة بأحداث عصره •

ولقد ذهب المازنى فى الثناء على شعر الأطفال عند شوقى مذهبا
بعيدا ، وراه فتحا جديدا فى ديوان الشعر العربى الحديث •

حقا كان شوقى أميرا للشعراء فى شعر الكبار ، وأبا للأطفال فى
شعر الصغار بل كان روضة من رياض الأطفال ، يجدون فيها
المن والسلوى ، ويرددون فيها الأغنية والنشيد ، ويحكون القصة
والأسطورة ، ويتعلمون الحكمة والأمثال •

وحقيقة كان الأب الذى يمن على الطفل بأمواله ، يحن اليه بأشعاره ،
ويصرخ من أعماق أعماقه ، حتى تشق صرخته صدر المجتمع :

ياسادة واسوا الفقير

طوقتمونا بالمنن

وكل من ربى الصغير

مستوجب شكر الوطن •

ذلك هو شعر الطفولة عند أمير الشعراء أحمد شوقى • • الطفل
أبو الأطفال •

أمير شعراء العامية .. لماذا ؟

مهرجان ليبرم التونسي !

ولماذا ؟

ان المهرجان الذي أقامه لنفسه على أرض الوادي كله ، وفي الوطن العربي بأسره ، لخبر له من كل مهرجان :

ليس ليبرم التونسي بحاجة الى مهرجان وله قصائده وأشعاره ،
بالإضافة الى تمثيلياته وأوبريتاته ، وماذا يمكن أن يخلد المهرجان منه ،
وماذا تستطيع الكلمات أن تضيف الى ما أضافه هو ؟

ان الكلمات كلها ... والكتاب الذين يدجون هذه الكلمات ، يضعون
وقتهم سدى ، فالعبقريّة هي العبقريّة من غير حاجة الى اعتراف ، ولو
اجتمعت الكلمات كلها أفترأها تضيف أو تنتقص شيئا من قيمة ذلك
الرجل ؟

أى مهرجان أبقي لك من ذلك المهرجان .. ديوان ليبرم التونسي !
لا .. لن يعادل أى مهرجان .. مهما اتسع فى المكان .. ومهما امتد
فى الزمان تلك الروح .. روح العبقريّة الدفين .. روح الإلهام يتجلى
على لسان انسان من بنى البشر !

اننا لا ينبغي أن نهتم اذ نذكر ليبرم التونسي أو نحتفل بذكراه ،
أقيم له تمثال ، أم رفع له نصب تذكارى ، أم أعبد له مهرجان أدبى ..
ذلك لأننا اذ نذكر ليبرم التونسي ننسى كل ما فى الدنيا من شعر وفن
غير ما خلف ليبرم التونسي !

شعر يزداد سموا كلما ازددنا فيه امعانا ، وفن يزداد عمقا كلما
توغلنا فيه الى الأعماق .. ذلك لأننا نلتقى فى شعره وفنه بعالم كامل
من الناس والأشياء والأحداث .

هذا ويرم التونسي لم يكن زعيما ولا كان ثريا ولا كان مرهوب
الجانب ، بل كان ككل نابغة وكل عبقرى داعية تؤذيه دعوته حتى لتحرقه ،
ومن هذا الأذى ومن ذلك الاحتراق ، تتعطر الحياة بأريج تلك الدعوة ،
وتزداد بهذا الأريج شعورا كلما ازداد عطر الاحتراق والأذى ذيوعا
وانتشارا !

نعم .. لم يكن بيرم التونسي زعيما ولا ثريا ولا مرهوب الجانب ،
بل كان شاعرا وزجالا وكاتب فوازير ومؤلف أوبريتات .. كان عمله
فى الحياة أن يبعث السرور والنشوة فى نفس الجمهور ، ثم لا يناله
فى أكثر الأحيان من السلطة الحاكمة غير السخط والازدراء ، غير التشرد
والنفى ، غير الفقر والقهر ، غير الجوع والدموع . ولكن الزمن الدوار ،
الذى يصهر تراث الماضى فيستخلص جوهره ، لم يجد فى بيرم التونسي
الا جوهرنا يشع فى المستقبل الى عصور وعصور ، فلا تزداد الا تطلعا
اليه ، واعجابا به .

هذا الزمن هو الذى وجد فى تركة بيرم التونسي .. فنا وشعرا ،
فأقام له من المجد ما عبر عنه عملاق الأدب العربى عباس محمود العقاد
بقوله : « ان الزمان ضنين بأمثال هذه العبقرية .. لا ينفق منها بغير
حساب » .

تاريخ من الجوع والدموع

واذا لم يكن بيرم التونسي زعيما ولا ثريا ولا مرهوب الجانب ،
فليس فى تاريخ حياته ما يستلفت النظر الا أن يكون طبعه الشائر على
القهر والظلم والاستغلال ، وروحه التواقة الى كل معانى الحق والخير
والجمال .

ومع ذلك فقد كانت حياته مرتبطة بأعماله أشد ما يكون الارتباط ،
بل ان ما صادفه فى تلك الحياة من مهازل ومآسى ، يكاد يكون هو المستول
عن كل ما كتب حتى اننا لا ندرى ان كانت حياته هى مرآة شعره ، أم كان
شعره هو مرآة تلك الحياة !

كان ذلك فى صبيحة اليوم الرابع من مارس سنة ١٨٩٣ فى حارة
السيالة احدى حواري الاسكندرية ، عندما أطلق الوليد الجديد أولى
صرخاته فى وجه الحياة . وكانت الدار لأسرة تونسية ، وقد عميدها

الأول من تونس الى الاسكندرية في النصف الآخر من القرن الماضي ، ولما كانت صناعته هي نسيج الحرير ، فقد أقام لنفسه منسجاً صغيراً في سوق المغاربة ظل يعمل فيه حتى انتقل الى رحمة الله .

وخلفه ولده الحاج محمد مصطفى في مهنته هذه ، الى أن رزق بولیده « محمود » الذي كان مقدرًا له أن يخلفه في تلك الصناعة ، ولكن وفاة الوالد نفسه ، ولما يبلغ الولد الرابعة عشرة من عمره ، غيرت من اتجاه هذه الحياة . . . وكان كل ما حصله من مدرسة الرشاد الابتدائية يحيى السيادة ، حفظه لأجزاء من القرآن الكريم ، وتعرفه على شذرات من التراث العربي ، وهاتان هما الدعامتان اللتان اعتمد عليهما بيرم التونسي في ولوجه عالم القراءة والكتابة !

أما دروس الحياة ، فقد تعلمها من المعلم الشريدي « زوج أمه بعد وفاة والده » وكان نجاراً يقوم بصنع هودج الجمال ، وينتمي هو الآخر الى أصل مغربي ، ولقد حاول أن يلحقه بعدة أعمال ، ولكنه لم يكتف في احداها طويلاً ، ومع ذلك فقد كان « المعلم الشريدي » هذا أحد الأساتذة الذين تركوا أثرهم في تكوين الشاعر ، وفي تلقيه أولى الدروس العملية في الحياة .

« هذا الرجل لقنني درس الحياة الأول . . . ولذلك فأنا اذا انسدت أمامي باب نفذت من الكوة . . . واذا استعصى علي الاثنان ، انزلت من تحت عقب الباب » .

وهذا ما حدث له بالفعل بعد أن ماتت أمه ، وانقطعت صلاته بذلك الرجل ، وكان في السابعة عشرة من عمره ، فافتتح محلاً للبقالة في حي السيادة ، بالمال الذي ورثه عن والدته ، ومن وراء منضدة البيع ، كان يعكف على قراءة أوراق الكتب من بيضاء وصفراء ، كما كان ينصت الى أحاديث أبناء الشعب ، وقفشات فتوات بحري وتعليقاتهم الصريحة على ما يسمعون من أحاديث الجيران والجارات .

وأفلس دكان البقالة ، فلجأ بيرم الى بقية الميراث ، ليشتري بيتاً صغيراً بذات الحي ، ويفتح دكاناً آخر لتجارة السمن ، بالصفائح ، ويجد مزيداً من الوقت للقراءة والاطلاع ، والاستماع الى أحاديث المشايخ الصغار من طلاب معهد الاسكندرية الديني الذي كان يقع بالقرب من ذلك الحي .

ومن هؤلاء الطلاب عرف أسماء لامعة في الأدب العربي القديم . . . عرف أسماء أبي الفرج الأصفهاني وكتابه « الأغاني » والشعالي وكتابه « يتيمة الدهر » وابن عبد ربه وكتابه « العقد الفريد » وبديع الزمان

الهمداني وناصيف اليازجي والحريزي وما خلفوه من مقامات • وغر هؤلاء
من أعلام البيان الأدبي وفحول اللغة العربية •

ويرى أنه في تلك الأثناء قرأ « رسالة الغفران » لأبي العلاء المعري
في مسجد الشاعر « البوصيري » الكبير الذي يطل على شاطئ البحر
بالاسكندرية •

ولقد خص بيرم التونسي تلك الفترة من حياته بقوله : « بدأت
حياتي في مدرسة الرشاد الابتدائية بالاسكندرية ، وفي سنوات الشباب
غرقت في بحر الأساطير الشعبية » ، وقرأت ألف ليلة وليلة وقرأت التراث
كله • وروح الهجاء التي اتسمت بها أزجالى سرت لي من أشعار ابن الرومي
وأزجال محمد توفيق صاحب جريدة « حمارة منيتي » التي كانت تصدر
عام ١٩١٢ وكان الخديو عباس يؤجر صاحبها « ليشتم » الشيخ محمد
عبد •

حياة من النفي والاعتراب

وتراءى للشاعر أن ينتقل من عالم القراءة الى عالم الكتابة ، وأن
يصدر مجلة ينفق عليها من بيع المنزل الذي كان يملكه ، وصدر العدد
الأول من مجلة « المسلة » في ٤ مايو عام ١٩١٩ ، مواكبا لفترة المد
المضاري التي عاشتها مصر في سنوات الثورة ، ومعبرا عن مرحلة المخاض
السياسي والاجتماعي والثقافي التي شهدتها البلاد فيما بعد الثورة •

وفي العدد الثالث عشر من المسلة نشر بيرم التونسي زجله المشهور
الذي عرض فيه بالسلطان فؤاد وزواجه من الملكة نازلي وأسلوبه في
الحكم والحياة ، فصدر الأمر بإغلاق المجلة ، ولكنه راح يكتب أوبريت
« شهر زاد » ويصدر مجلة جديدة سماها « الخازوق » هاجم فيها محافظ
القاهرة في مقال بعنوان « لعنة الله على المحافظ » ونشر زجلا جديدا
يعرض فيه لمولد الملك فاروق آخر ملوك مصر ، فصدر الأمر بنفيه خارج
مصر في ٢٥ أغسطس عام ١٩٢٠ وكان قد بلغ من العمر ٢٧ عاما •

ومن سنة ١٩٢٠ حتى سنة ١٩٣٨ عاش بيرم التونسي سنوات النفي
والاعتراب ، حيث تنقل من تونس الى ليون الى باريس الى دمشق الى
بيروت الى السنغال ، وفي كل هذه البلاد عانى جراح الألم ، وذاق مرارة
العذاب ، وزاول كل مهنة لكي يحصل على القوت الضروري •

وفي سنة ١٩٣٨ تصدر السلطات الفرنسية أمرا مفاجئا بإعادة بيرم
من سوريا ولبنان الى فرنسا مرة أخرى ، ويركب السفينة المتجهة الى

مرسيليا ، لكنه عند وصوله الى ميناء بور سعيد ، يقرر الهروب الى أرض الوطن .

ويحكى بيرم التونسي ذكرى ذلك اليوم ، قبل أن يموت بسنوات ، والدموع تترقرق في عينيه : « عندما وقفت الباخرة في ميناء بور سعيد ، لمحت أحد البمبوطية فقلت له : الواحد يقدر يتفصح ؟ وفهم قصدي بسرعة ، وقال « امشى ورايا » وقبلت تراب بور سعيد عندما دسست عليه ، وأعطيت البمبوطى سبعة ريالات مكافأة على أدائه هذه الخدمة ، ثم جريت الى المحطة ، وركبت القطار ووصلت القاهرة بعد ٢٠ عاما في المنفى ! » .

وبعد مفاوضات شاقة توسط فيها « محمد محمود باشا » رئيس الوزراء ، ومحمود فهمى النقراشى وزير الداخلية وأحمد حسنين باشا كبير رجال السراى ، وكانوا جميعا من المعجبين بفن بيرم التونسي وأدبه ، سمح له بالبقاء على أرض الوطن ، وكان أن بدأ يستأنف حياته الفنية من جديد .

وكتب بيرم حوالى ألف قصيدة بالعامية ، ونصف ألف قصيدة بالفصحى ، ونصف ألف أغنية عاطفية ووطنية ، وعشرة أوبريتات مسرحية ، بالإضافة الى اشتهاره بذلك الفن الطريف من فنون القول ، الذى عرف بفن كتابة « الفوازير » .

وفى غمار كل هذه الكتابات ، نسى بيرم التونسي أن يحيا حياته ، أو بالأحرى لم يحيا حياته كما يفعل سائر الناس ، ولكنه كتبها ٠٠ أحالها الى مداد ٠٠ الى حبر وورق ٠٠ وراح يريق دمه يوما بعد يوم قطرات على حروف المطبعة ، فالسعداء كما يقول لويجى بيراندلو « لا يجدون وقتا للكتابة » !

تفصيح العامية !

كان مقدرا لبيرم التونسي أن يكتب شعره بالفصحى ، وأن يكون فى عداد كبار شعراء الشعر الفصيح ، وما كتبه من شعر فصيح لم يعرف كله ، وكل ما عرف منه هو جانب الشعر الفكاهى ، الذى استخدمه فى التعبير عن مشاكل المجتمع . وليس أدل على ذلك من قصيدته الأولى التى نشرها وهو لا يزال فى الرابعة والعشرين من عمره ، بعنوان « المجلس البلدى » الذى كان قاسيا فى معاملة الجمهور السكندري يفرض عليه القيود المكبلة ، والغرامات الباهظة ، ويججز على بيته القديم ، الذى ورثه وكان يعيش مع زوجته على إيراده :

قد أوقع القلب في الأشجان والكمد
هو حبيب يسمى المجلس البلدي
ما شرد النوم من جفني القريح سوى
طيف خيال : خيال المجلس البلدي
إذا الرغيف أتى فالنصف آكله
والنصف أجعله للمجلس البلدي
أقول حتى لو أني في الطريق أرى
قرشين : ذا لي وذا للمجلس البلدي
كان أمي بل الله تربتها
أوصت وقالت : أخوك المجلس البلدي

وتمضي القصيدة على هذا النحو ، ويرم يلتزم فيها بعبارة « المجلس
البلدي » يختتم بها كل بيت ، مما جعل كل بيت فيها كما يقول الشاعر
عبد العليم القباني مبنيا في ميناء على القافية مرتبطا بها ، وليس مبنيا
على وضعه من سائر القصيدة ، وبذلك أصبح معنى كل بيت مستقلا
بذاته .

وقد عني أن يكون كل بيت عبارة عن « قفشة ذهنية » أو « نكتة
ساخرة » أو « صورة فكاهية » وفي ذلك كان يرسم التونسي في ذروة
الاجادة .

ولكن يرسم يترك هذا كله ويتجه الى العامة ، فاذا تساءلنا .. ولماذا ؟
كانت اجابته على الوجه الآتي : « استوعبت دراسة الأدب العربي من أمهات
مصادره ، وشربته من أصفى ينابيعه ، درست البلاغة وعلوم اللغة وفقهها ،
وكننت أظن أنني سبأجتر هذه الثقافات العربية الصميمة في صقل استعدادي
وموهبتي الشعرية ... الا أنني شهدت في مطلع حياتي صرعى الشعر
وأشلاء الشعراء تحت أقدام المشعوذين ، وشذاذ الآفاق والمتبحرين في
سوق الأدب الفارغ ، والكلام الساقط ، واللغة الدارجة على أرض خبيثة .

» ثم تعاقبت المحن الثقالة على الليالي الطوال ، فأخذت المجاعة بخناق
وخناق الأطفال ، وتلقيت وحشة الاغتراب ، ونكد المرض ، وفقدان الأوطان
والأخوان ، وضراوة المجاعة في بيت لا يؤنس بقايا الأدميين فيه الا الأنين
والدموع والأنفاس اللاهنة ، فلم أر أن أضيف الى هذه المحن القاصمة
محنة الشعر ... فتركت ثقافتى واستعدادى وموهبتي الشاعرة ، أمانة

في ذمة الأيام . الى الزجل . . أنظم به المسرحية والموال والأغنية . وكم استأجرتني كل دعي ومتسلق . . لقاء منحى القليل من الاثابة والمكافاة التي أجابه بها شطف العيش ، وخشونة الحياة » .

تري أى معاناة تلك التي تكمن وراء هذه الكلمات ، والتي تكشف في وضوح مدى الحاجة التي دفعت بيرم التونسي لأن يترك ثقافته واستعداده وموهبته الشاعرة ، أمانة في ذمة الأيام . . الى الزجل يكتب به الأغنية والمسرحية والموال . فيصعد على أكتافه كل دعي ومتسلق على حد تعبيره .

أى فصحي . . وأى عامية ؟

الواقع أن بيرم التونسي اتجه ذلك الاتجاه ، حتى يستطيع أن يأمن ضراوة الجوع في مجتمع اتجهت فئات كثيرة منه الى الملاهي العامة يتلمسون فيها الترفيه والرفاهية ، لقاء ما عانوه من قسوة وحرمان خلال الحرب العالمية الأولى ، دون أن يمتنع ذلك من وجود تيار وطني يتمثل في مشاهد بعض الروايات والاستعراضات التي كانت تعرض في ملاهي تلك الفترة ، ودون أن يتعارض أيضا مع وجود التيار الوطني الذي ساد المجتمع المصري في ثورة ١٩١٩ ، وفي أعقاب تلك الثورة .

هذا الاتجاه الى الزجل أو الى شعر العامية هو الذي ساعد بيرم التونسي على أن يقترب أكثر وأعمق من وجدان الجماهير ، يأخذ منها ويعطيها ، يستلهمها ويعبر عنها ، يصدر عنها بالحب ولا يصد عنها بالتعالى ، حتى صارت كلماته أناشيد يتغنى بها الناس في كل بقعة من بقاع وادي النيل !

وبينما كان بيرم التونسي خبيرا بشعر العرب ، وبما يصنعه رواة الشعر العربي ، فقد أراد لشعره أن يكون قريبا من المفهوم الشعبي ، معبرا عما يعتل في وجدان الجماهير . . فجاء زجله شعرا بالعامية . . سواء في أغراضه ومعانيه ، أو في صوره وأخيلته ، أو حتى في كلماته الخاضعة لقواعد اللغة . . .

ولم يكن يرى أى تناقض بين حبه للفصحي وبين استعماله للعامية ، بل على العكس من ذلك ، كان يرى أن أزجاله يمكن أن تعقد صلة أوثق بين العامية والفصحي .

ولكن أى فصحي ؟

انها ليست تلك الألفاظ المهجورة التي تزخر بها الكتب الصفراء ، أو العبارات الخامدة التي لا تتطور بتطور العصور ، ولكنها اللغة الشبيهة

بالكائن الحي الذي يتغذى على الثقافة الحديثة ، ويرتوى بمياه الحياة
العصرية ، وينمو نموا متصلا مع انتشار التعليم . وبذلك تجرى على السنة
الناس ، ويتخاطب بمفرداتها الجميع .

وأى عامية ؟

انها ليست اللغة السوقية التي يتعامل بها الأسافل من الناس ،
والتي تنمو في الأرض المهملة كما تنمو النباتات الطفيلية ، ولكنها عامية
الألفاظ المشرقة ، والعبارات الفصيحة ، والمعاني البسيطة الموحية ، التي
تشيع الحيوية في اللغة الفصحى ذاتها ، فتجعلها في متناول الجميع .
وهذا ما عبر عنه بيرم التونسي بقوله : « اننا لا ننزل الى العامة نجاريهم
في السفساف ، بل نرفعهم الى أبراجنا العاجية » .

وهناك فرق كبير بين الترفع على الجماهير ، وبين الارتفاع بذوق
الجماهير ، فعند بيرم التونسي أن حكاية الترفع هذه تخفى تحتها حقيقة
واضحة ، هي « العجز عن الكتابة بالعامية » فليس من الأمور الهينة تحويل
لغة العامة الى مستوى لغة الأدب الرفيع .

وهذا هو ما جعل عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين ، يذهب
الى أن أزجال بيرم التونسي كانت فصيحة ، والفصاحة هنا بمعنى وضوح
اللفظة واشراق العبارة ، أو كما قال : « اننى كنت - ولا أزال - من أشد
الحاملين على اللغة العامية دفاعا عن اللغة الفصحى ، ولكن أزجال بيرم
كانت تجذبني اليها ، وتغتصب اعجابي اغتصابا ، بما امتازت به من فصاحة
وبلاغة في ألفاظها ومعانيها » .

وهذا أيضا هو ما جعل عملاق الأدب العربي . . عباس محمود
العقاد ، يرى أن الطريقة التي كان يكتب بها بيرم التونسي أو بصورة
أوضح اللهجة العامية التي اتخذها أدواته في الكتابة ، لا تتناقض أبدا مع
العروبة أو الثقافة العربية لأنه لم يكن يكتب العامية ليعبر عما هو اقليمى
محدود ، بل ليعبر عن الروح العربية بلهجة شائعة من اللهجات التي
يتكلمها العرب في حياتهم اليومية . . . فقد كانت آية من آيات بيرم ،
أنه كان يعلم السريرة الناطقة بالعربية في بواطنها الخفية قبل أن يحكيها
بلهجاتها الكثيرة على الألسنة أو على الأقلام .

وكان يلقي الحوار الذي تشترك فيه مجموعة من أبناء البادية
والحاضرة ، أو من أهالي المدن والريف ، فاذا كل منهم يتحدث بلهجته
الموروثة ويتغنى بنغماته التي توافق تلك اللهجة ، وينتقل من سؤال الى
جواب ، ومن تعبير الى تعليق ، ومن جد الى فكاهة ، كأنه جماعة من

الناس ، تتعدد أصواتهم كما تتعدد أساليبهم فى الكلام ، وفى أنماط الحديث والغناء .

ولم يكن ذلك كله كما يقول العقاد ٠٠ من قبيل المحاكاة أو الإعادة الآلية التى يستطيعها الكثيرون ، وإنما كان خلقا للشخصية المتكلمة ، وللعواطف والأحاسيس التى تكمن وراء الكلمات !

وليس أدل على ذلك من أن يرم التونسي وهو فى نحو الخامسة والعشرين ، كان يمزج فى حديثه بين اللهجة الاسكندرانية واللهجة التونسية ، واللهجة المغربية ، وبعد أن قارب الثلاثين ، كان قادرا على ابداع الحوار بكل لهجة ينطق بها اللسان العربى من ساحل الأطلسى الى شط العرب !

ولم يكن ولعه باللهجات الدارجة كما يقول العقاد عن قصور منه فى التعبير باللغة الفصحى شعرا ونثرا حين يشاء ، فان منظوماته العربية طبقة من الشعر تسلكه بين النخبة المجيدين من شعراء عصره !

الشاعر فوق المسرح

هكذا اجتمعت لدى يرم التونسي عناصر البناء المسرحى ، أو بالأحرى عناصر المسرح الغنائى الذى اتخذ على يديه قالب الأوبريت :

١ - المصادر المتنوعة التى استمد منها موضوعاته المسرحية ٠٠ التراث الإسلامى كما فى أوبريت « يوم القيامة » والمآثور الشعبى كما فى أوبريت « ليلة من ألف ليلة » والأدب العربى كما فى أوبريت « شهر زاد » والتاريخ المصرى كما فى أوبريت « الظاهر بيبرس » والفولكلور العامى كما فى أوبريت « عزيزة ويونس » والقصص العالمى كما فى أوبريت « بتر فلاى » والحكايات الشعبية كما فى أوبريت « طبخة بريمو » وأوبريت « سفينة الفجر » .

٢ - الأزجال أو شعر العامية الذى طوعه يرم التونسي كأسلوب للأوبريت المسرحى ، سواء فى جانب الأغانى أو فى جانب الحوار ، والذى ارتفع به الى أعلى مستوى من مستويات الأداء التمثيلى والغنائى فوق المسرح .

٣ - الشخصيات الحية والنايضة التى تعبر عن نفسها ، وعن طبيعتها ، وعن مكنوناتها النفسية والأخلاقية والاجتماعية ، وكأنما هى من ابداع ذاتها ، وليست من ابداعات الشاعر .

٤ - القدرة على تطوير الأحداث وتنمية الشخصيات وفقا لتطور مراحل الحدث الدرامي أو الحدودية المسرحية ، وعلى نحو يعبر عن وجدان الجمهور ومشاعره بحيث يجيء الأوبريت مرآة عاكسة لصورة المجتمع ، أو لفئة بعينها من فئات المجتمع .

فاذا أضفنا الى هذه العناصر مجتمعة ، الحساسية المسرحية التي اكتسبها بيرم التونسي من خلال معاشته الطويلة لحياة أهل الفن ورجال المسرح . ومعاناتهم العميقة من أجل ذلك اللون المجيد من ألوان التعبير ، أدركنا على الفور كيف كان بيرم التونسي رجل مسرح حقيقة ومجازا ، وكيف استطاع أن يضع الأصول الأولى للتأليف الغنائي في المسرح ، أو للمسرح الغنائي بوجه عام !

ولعل هذا هو ما جعل الأديب الكبير محمود تيمور يقول عنه بالحرف الواحد : « ان الأدب البيرمي سيدعو النقاد والمؤرخين في عصر بعد عصر الى كشف اللثام عما حوى من مشاعر حية ، ومن صور طريفة ، ومن تعبير خلاّب » .

انه اذا كانت قيمة الفن تقاس بمدى تأثيره في وجدان الشعب ، ومدى تعبيره عن حياة الجماهير ، فقد كان بيرم التونسي ، قمة وقيمة معا ، بين شعراء عصره ، وبين رجال المسرح في ذلك العصر .

وبمقدار ما كان أحمد شوقي أميرا لشعراء الفصحى ، كان بيرم التونسي دون منازع أميرا لشعراء العامية .

أيام طه حسين .. لها وجه آخر

ضوء عينيك أم حوار المرايا
أم هما طائران .. يحترقان ؟
هل عيون الأديب نهر لهيب
أم عيون الأديب نهر أغاني
آه يا سيدي الذي جعل الليل
نهارا .. والأرض كالمهرجان
ارم نظارتك .. كي أتلى
كيف تبكي شواطئ المرجان
ارم نظارتك .. ما أنت أعمى
انما نحن جوقة العميان

« نزار قباني »

« ابقي ، لاتذهبي ، سواء خرجت أو لم تخرجي ، أحملك في ،
أحبك ، أبقي ، أبقي أحبك ، لن أقول لك وداعا ، فأنا أملكك دوما ،
ابقي ، يا حبي » .

منذ أربعة وخمسين عاما كتب طه حسين هذه الكلمات الجميلة
والنبيلة الى زوجته سوزان تلك السيدة العظيمة ، التي كان زواجها بعميد

أدبنا العربى أشبه بمن يضطلع برسالة كبرى ، والتي عرفت كيف تضطلع بهذه الرسالة ، وكيف تؤديها كأروع ما يكون الأداء . فهى لم تملأ حياتها وكفى بزواجها من طه حسين ، ولكن ما بينهما كان يفوق الحب ، كان هناك فى ضميرها ذلك الشئ الرائع : الفخر . . واليقين من أنه ليس تمة ما يدعو للخجل ، ومن أنه ليس هناك على الإطلاق أية فكرة مريبة أو بشعة يمكن أن تأتيها لتحقر من شأن الكائن الذى قاسمته الحياة .

كانت تناديه دوما « يا صديقى . . يا صديقى الحبيب » وظلت تناديه بعد رحيله : « يا صديقى » لأنه قبل كل شئ ، وبعد كل شئ ، وفوق كل شئ . . كان أفضل صديق لها ، وكان بالمعنى الذى تعنيه لهذه الكلمة ، وعلى حد تعبيرها : صديقها الوحيد . .

واليوم . . التاسع من يوليو ١٩٧٥ ، أى بعد مضي ثمانية وخمسين عاما على اليوم الذى وحد بينهما . . أو الذى وحدا فيه حياتهما ، وبعد ما يقرب من العامين على رحيل طه حسين ، راحت سوزان طه حسين ، تستعيد حياتها « معه » ، وتخلد للذكرى فتروى أحلى وأقى أيام العمر ، تروى ملحمة الصمود البشرى فى مواجهة كل قوى القهر والظلام ، وتحكى عن رحلة رائعة ومروعة فى ضمير مصر ، أو انسان مصر ، وتكتب عن زهد النفوس العظيمة عندما تبذل ما فى نفسها من الشجاعة والايان والامل كى تمنح الآخرين . . النور والفرح ، واخيرا تصف سعادة الاشقياء السعداء . . لأنه عندما يكون شأن المرء شأن طه حسين ، فانه لا يعيش ليكون سعيدا ، وانما يعيش لأداء ما طلب منه ، للاضطلاع برسالة وضعها على كتفيه شئ ضخم اسمه . . القدر . .

أجل ، لم يكن طه حسين يبحث فى حياته عن السعادة ، ولم يكن يحيا ليكون سعيدا فهل تكون هذه السعادة قد منحت له الآن ؟

« ليس من الممكن أن يتصور المرء أنه كان تمة احتضار » . . لا . . كما تقول سوزان طه حسين « فقد كان اليوم يوم أحد ، اليوم الثالث من رمضان ، ساعة الفجر ، ساعة التجلى الالهى ، وانى لعل ثقة من الله كان يصحبه على هذا النحو دون أن أستشعر ذلك ، واذا ما شأنى فيما يجرى بينهما ؟ » .

أما ما جرى بينها وبين طه حسين ، فقد كان لها فيه شأن . . أى شأن . . نعم . . « أن يتابع المرء طريقا ما بلا نهاية . . ولكن للذهاب الى أين ؟ » .

وها هى سوزان ترد على ما كتبه لها طه حسين منذ أربعة وخمسين عاما ، ترد عليه بهذه الكلمات الملتاعة ، التى لا تكاد تقول شيئا ولكنها

تقول كل شيء .. تقول ما يقال أو ما لا يمكن قوله ، انها كلمات تحس ولا تقرأ : « هأنذا على نهاية طريق ، ذلك الطريق الطويل الذى اجتزنناه معا وحدنا ، وما نحن قد اجتزنناه معا مرة أخرى ، لكن الدرب لا يمتد أكثر من ذلك ، ولا بد من الوقوف ، فهو درب لا يمكننا أن نجتازة ثانية لا بد من وداعه ، واني لأوجه له نظرة عرفان أخيرة » .

وبعد نظرة العرفان الأخيرة ، راحت سوزان تتألم وحدها ، وكلمات طه حسين تقطر فى أذنيها : « لسنا معتادين على أن يتألم الواحد منا بمعزل عن الآخر » وكان ألمها هو هذه الكلمات التى انسكبت فوق الورق ، تحكى فيها أيامها مع صاحب الأيام فإذا هى الوجه الآخر لأيام طه حسين ، أو هى ما وراء الأيام ، فإذا كانت الأيام قد جرت فى ثلاثة أجزاء ، فهذا هو الجزء أو بالأحرى البعد الرابع للأيام . انها أنشودة حب ونشيد حرب ، انها ملحمة صراع مع القدر ، ومعركة عبور من الممكن الى المستحيل ، انها مرثية العمر الجميل .

فيم كان يريد نور عينيه ، وهو هو النور لجيله ، ولما تلى جيله من الأجيال . فيم كان يريد نور البصر ، وهو هو الذى استطاع أن يرى ما لا نراه ، وأن ينفذ الى البعيد من أغوار الانسان ، فيم كان يعد النسين ويحصى الأيام ، وهو هو الذى عرف كيف يلوى عنق السنين ، وكيف يلق عنق الأيام .

الا ما أصدق خليل مطران عندما أنشد يقول :

إذا وسع الكون فكر امرئ

فلا بأس بالطرف أن يحسرا

على الشمس أن تهدى المبصرين

وليس على الشمس أن تبصرا

والآن .. كيف التقيا بعد أن عرفنا كيف فرقت بينهما الأيام ؟ ..

لقد كان بالفعل .. لقاء المستحيل .. المستحيل الذى كانه

طه حسين يوما ، وصمم على أن يكونه يوما بعد يوم ..

وما أشبهه بأوديب البطل الاغريقى القديم الخارج من ظلام الرحم الى ظلمة عماء ، مصمما على أن يواجه قدره ، فاما أن يحل اللغز ويقتل الوحش ويستنقذ المدينة ، أو يقتله الوحش ويلقى به فى العراء نهبا لسباع الطير .

ومن ظلام عماء ، استطاع طه حسين أن يضيء الطريق أمام الأجيال ، وكأنما من « مجد السلبية » الذي أضاءه أوديب ، « ومجد الإيجابية » الذي تألق حول « برومثيوس » ذلك البطل الاغريقي الآخر ، الذي سرق نار المعرفة من أيدي الآلهة كي يمنحها للإنسان ، استطاع طه حسين أن يعانق الحقيقة ، وأن يواجه القدر ، وأن يحقق المستحيل .

كان ذلك في ١٢ مايو ١٩١٥ في مونتبلية ، ولم يكن ثمة شيء ينبئ بأن مصيرهما قد تقرر . إذ لم يسبق لها في حياتها أن كلمت أعمى . ولم تكن فكرة الزواج قد خطرت لها على بال ، كانا يتحدثان . وكانت تقرأ له شعرا لراسين ، وكان لقاء قصيرا كشعاع الشمس يسطع على جناح طائر ، فالجرب كانت في غمرتها ، وكانت الجامعة المصرية تتصل بمبعوثيها بصعوبة . وأخيرا استدعتهم الى القاهرة ، وعاد طه حسين الى مصر ، عودة من بدأ شيئا ولم يصل بعد الى منتهاه ، بل لم يصل فيه الى منتصف الطريق ، الى أن حصل مع آخرين على إذن بالعودة ، وكان ذلك في عام ١٩١٦ ، والى باريس .

كانت سوزان وأما وأختها قد أقمن في باريس ، وكأنما شاءت الأقدار أن يلتقيا من جديد ، وأين ؟ في بيتها ؟ حيث شغل طه حسين غرفة كانت شاغرة ، وكان ثمة قارئة تأتيه بانتظام ، وكانت هناك سيدة أكبر في العمر تصحبه الى السوربون ، ولكن سوزان أخذت تتدخل في حياته شيئا فشيئا ، حتى كانت هي كل شيء . هي التي تسهر على رعايته في البيت ، وهي التي تصحبه الى الجامعة ، وهي التي تقرأ له - وتتحدث معه ، وتتجاذب معه أطراف الحديث .

وكان صادقا كل الصدق ، وهو يتحدث عنها حديث الصداقة ، في كتابه « الايام » . كانت صديقتي أستاذة لي ، عليها تعلمت اللاتينية ، واستطعت أن أجوز فيها الليسانس ، ومعها درست اليونانية ، واستطعتنا أن نقرأ معا آثار أفلاطون .

وذات يوم يقول لها طه حسين : « اغفري لي ، لا بد من أن أقول لك ذلك . فانا أحبك » وتصرخ سوزان . وقد أذهلتها المفاجأة وترد عليه « بفضالة » على حد تعبيرها : « ولكني لا أحبك . » فلا يملك طه حسين الا أن يقول بحزن : « آه ، انني أعرف ذلك جيدا ، وأعرف جيدا كذلك أنه مستحيل ؟ » .

ومضى زمن ، ثم يأتي يوم آخر تقول سوزان فيه لأهلها أنها تريد الزواج من هذا الشاب ، وكان ما كانت تنتظره من رد الفعل : « كيف ؟

من أجنبي ؟ أعمى ؟ وفوق ذلك كله مسلم ؟ .. لا شك أنك جنتت
تماما .. » .

وكان لابد من النضال بالطبع بسبب ذلك القرار ، لا نضال امرأة
من أجل رجل ، ولكنه نضال المرأة من أجل المبدأ .. والقيمة .. والمثال .
وتحكى سوزان عن العون الأكبر الذى جاءها من عم لها كانت تكن له
اعجابا عظيما ، وكان هذا لعم قسا ، فقد حضر ليتعرف بطه حسين ،
وتنزه معه وحيدا فى حقول البيرينية مدة ساعتين ، ثم قال لسوزان
عند العودة « بوسعك أن تنفذى ما عزمته عليه ، لا تخافى .. بصحبة
هذا الرجل يستطيع المرء أن - يخلق بالحوار ما استطاع الى ذلك سبيلا ،
انه سيتجاوزك باستمرار » .

وبعد الحصول على موافقة الأهل ، كان لابد من الحصول على موافقة
الجامعة ، وبعد الحصول على موافقة الجامعة ، كان لابد من اعلام أهل
طه حسين ، وبعد ذلك كله أعلنت الخطوبة .

وبدأت معه المشوار الطويل ، بل الزحف الطويل ، وعكفت معه
على رسالة الدكتوراه « وكلما فكرت بها عاودتنى الدهشة من أن امرأ
يشكو كفاف البصر ، وقلة الاستعداد فى الثقافة الغربية ، استطاع فى
أقل من أربع سنوات أن يحصل على اجازة ودبلوم فى الدراسات العليا ،
وأن ينجز رسالة دكتوراه » .

وتزول الدهشة عندما تتذكر أنه لم يكن أى امرئ .. وانما كان
هذا المرء هو طه حسين .. أو بالأحرى هو العبقرية .. وماذا تكون
العبقرية ان لم تكن عبور الممكن وتجاوز المستحيل ، كسر المألوف وتحطيم
المعتاد ، خرق القاعدة واختراق القانون .

وتزوجا يوم ٩ أغسطس ١٩١٧ ببساطة مطلقة ، ولم يكن لدى
طه حسين الفائض من المال ، لكنه وجد وسيلة يتمكن بها من اهداء سوزان
هدية بمناسبة عيد ميلادها ، فقد اشترى من شارع بوناپرت نسخة من
لوحة « عذراء لندن » لبوتيشيللى ، هذه اللوحة بقيت دوما فى غرفة
سوزان طه حسين آ

وفى يناير ١٩١٨ انتهت الرسالة ، ودافع عنها طه حسين بالمعية ،
ونال تهنئة اللجنة الفاحصة ، كما أعلنت ابنتهما أمينة عن قدومها ، وكان
مولدها فى مونبلييه فى الخامس من يونيه ، وهى التى ناجاها بكلمات
الأب لحنون : « ان أباك يبذل من الجهد ما يملك وما لا يملك ، ويتكلف
من المشقة ما يطيق وما لا يطيق ، ليجنبك حياته عندما كان صبيا » .

وما كان طه حسين يتحدث الى ابنته وحدها بهذا الحديث وانما كان يتحدث الى كل بنت من بنات مصر ، بل من بنات الوطن العربي ، أراد لهن حياة غير حياة أمهاتهن في آخر القرن التاسع عشر ، القرن الذي لم يكن بعد قد قهر الظلام . وفي أكتوبر ١٩١٩ كانت الحرب قد وضعت أوزارها ، ولاح النصر في سماء فرنسا ، وراحت باريس ترتدى ثوب زفافها من جديد ، وأبحرت الأسرة الصغيرة . طه حسين وزوجته وابنته على ظهر السفينة « اللوتس » الى الاسكندرية ، وكان في استقبالهم حسن عبد الرازق ، أخو الشيخ مصطفى عبد الرازق ، وكان محافظا للاسكندرية في ذلك الحين ، وبسبب هذا الاستقبال الرائع لم تلفظ سوزان كلمة تأفف واحدة « وغدت مصر بالنسبة لي ولاكثر من سبب وطننا ثانيا ، أحبها كما أحبها طه ، ولست أحتمل أن يراد بها شرا وأن يتجاهلها العالم » .

وبعد عدة أيام كانت الأسرة الصغيرة في القاهرة ، وفي المحطة كان في استقبالهم رجل آخر يفيض حيوية وكرامة ، انه الشيخ المرصفي ، الذي استقبلهم أروع استقبال ، وتروى سوزان قائلة وهي تستعيد الذكرى « كانت محطة القاهرة في نظري تلك الدمية الفاتنة تضمها أوراق ثوبها الأزرق ، والتي كنت ألاحقها بفزع برغم تشجيع طه لي » .

وبعد أن تعرفت على مصر . . الاسكندرية والقاهرة . . تعرفت على مصر . . الأهل والأقارب ، وكان ذلك في كوم أمبو قريبا من أسوان حيث استقبلهم حمواها بحرارة بالغة ، وكان طه حسين يحدثها عن أبويه بحنان ، ومنه عرفت أن أمه تكسر أربعين بيضة لصنع عجة البيض العائلية ، وأن أهله في العيد الكبير - عيد الأضحى - كانوا يشترون عجلا وخروفا . . الحروف للبيت ، والعجل لتوزيعه على الفقراء ، ولم يكن بوسع سوزان أن تتخيل حمايتها ، وهي المسلمة المتدينة ، تسأل طه حسين عن نوع النبيذ الذي يمكن شراؤه من أجل زوجته ؟ لكن سوزان أجابت بأنها لا تشرب الخمر على الإطلاق . .

ولم يكن بوسعها أيضا أن تتخيل حماها وهو يقول لابنه : « سأخرج مع زوجتك فلا تنشغل بنا » . واذا به يتناول ذراعها ويقوم معها بجولة في البلدة ، وهو الشيخ الوقور المعتم ، وهي المرأة الشابة السافرة ، وفوق ذلك أجنبية ومسيحية . .

« عندما يتحدثون عن التعصب الاسلامي لا أملك نفسي عن الابتسام والغضب » .

وبعد العودة الى القاهرة بفترة قصيرة ، تلقت سوزان آلة خياطة سنجر ، وكان ذلك في الريف المصري أجمل هدية يمكن أن تقدم

المعروس ، كما تلقت سجادتين عجميتين ، أخذتا من بين سجاد البيت .
وعثر الأصدقاء لهما على شقة فى شارع السكاكينى . كانت عبارة عن
طابق أرضى واسع ومضى ، به حديقة صغيرة ، كانت سوزان تجتهد فى
أن تستنبت فيها الزهور ، ولكن الحى لم يكن كثير التحضر ، وكان الجيران
يلقون بكثير من المهملات فى الحديقة ، فضلا عن ذلك كانت الشقة بعيدة
عن مركز المدينة وعن الجامعة ، فانتقلا الى شقة أخرى بشارع الحواياتى
بالقرب من قصر النيل .

وفى هذا المسكن الجديد ، كانت ولادة ابنهما الصغير . مؤنس .
أما طه حسين فقد كان يتمناه طفلة ثانية . ثم أخذ يهتم به كما كان يهتم
بأخته فى لحظات حريته النادرة ، ولا تدرى سوزان حتى الآن ، من أين
كان يجيء هذا المرح الجميل للأب وللطفل معا ، ولقد خاطب طه حسين
ولده مؤنس ، وهو مقبل على السفر لطلب العلم فى فرنسا بعد انتهاء
دراسته الجامعية فى القاهرة ، بقوله : « ها أنت ذا يابنى تهجر وطنك
ومدينتك ودارك ، وتفارق أهلك وأصدقائك ، وتعبر البحر فى سنك
الصغيرة هذه لتطلب العلم فى باريس . هنالك ترى لونا لم تعرفه من
ألوان الحياة فى مصر . وتذكر شخصا طالما ارتاح الى قربك منه ، وطالما
وجد فى جدك وهزلك لذة لا تعد لها لذة ، ومتاعا لا يعد له متاع » .

وكانما لم يكن طه حسين يحدث ابنه وحده ، وانما يحدث كل
الشباب النازحين لطلب المزيد من العلم والمعرفة ، وهم معلقو القلوب
بديارهم ، والأهل لا يملكون لهم الا الدعاء بالخير . كل الخير . وتروى
سوزان أنها ذات يوم ، بينما كانت تتناول الشاي مع آل محمود خليل
الذين كانوا يسكنون شارع قصر النيل ، قالت لمدام محمود خليل ، كم
كانت تجد بيتها جميلا ، ولكنها أجابتها بحزن « كل هذا يمكن أن
يشتري » .

وأدركت سوزان أن كل شيء يمكن أن يشتري بالفعل ، الا شيئا
واحدا اسمه السعادة ، وعندما عادت الى زهرتها الصغيرة ، وطفليها
الحبيسين الرائعين . أدركت كم كانت سعيدة الحظ . .

ولم يكن طه حسين قبل سفره الى فرنسا نكرة فى مصر ، فقد كان
يكتب فى صحيفة « الجريدة » التى أنشأها أحمد لطفى السيد ، كما كان
يكتب فى صحف أخرى أهمها « العلم » و « السفور » كما أنه كان أول
خريج فى الجامعة الجديدة يحمل درجة الدكتوراه ، التى نالها عن رسالته
عن شاعر المعرة العظيم « أبو العلاء المعرى » وكان ذلك حدثا فى ذلك

الحين ، حتى أن الحديو طلب أن يراه واستقبله بحرارة ، وفضلا عن هذا كله كان طه حسين يؤمن بسياسة الأحرار الدستوريين ، وكان له في هذا الحزب أصدقاء أعزاء من بينهم « ثروت باشا » وآل عبد الرازق .

كانت هذه جميعا هي الارهاصات التي أرهصت بمقدم طه حسين ، وهي المهاد الجامعي والاجتماعي الذي ارتكز عليه متخذاً منه نقطة الارتكاز وفي ذات لوقت نقطة الانطلاق ولكن .. الانطلاق الى أين ؟

الى الثورة العلمية والتعليمية الكبرى التي قادها طه حسين ، والتي لم تكن لتقل-في عنفها وخطر نتائجها عن تلك الثورة الوطنية والسياسية الكبرى التي قادها سعد زغلول ، أو التي قادها أى زعيم فى هذا الوطن، لقد كان حقاً قائداً من قادة الفكر ، ومصلحاً اجتماعياً من خلال ما وهبه الله من عبقرية .. عبقرية العلم والتعليم .

لقد عانى صغيراً من آفة العمى ، وفقد الأخ والأخت بسبب الجهل ، مما دفعه الى كره الجهل ، وكرهيته ، واعتباره كما عبر هو نفسه .. « حريقاً يجب أن يطفأ وبسرعة دون أن نقف لنسال كيف ولا متى » . ومن هنا كانت صيحته الثورية أو الثائرة فى وجوب اتاحة التعليم لكل أبناء الشعب .

ان لحظات تشوقه للعلم والمعرفة يصفها قلمه ببراعة نادرة ، انها لحظات شوق حارة وحب عميق ، منذ طفولته وهو يتطلع الى الأزهر ، ويحفظ الألفية قبل مجيئه الى الأزهر ، ويزهو بين أتباعه بما حفظ ، ويشعر بالنشوة لانه يعلم ما لا يعلمون .

وحبه للعلم لم يراوده أحلاماً فردية رومانسية ، وانما ربط ذلك كله بمصير الوطن وقضية الحرية ، ومستقبل الديمقراطية ، وحق الفقراء فى التعليم وبالمجان ، ومن أجل ذلك استعد لكل التحديات وخاض كل المعارك .

أن قضية العلم والتعليم هى قضية طه حسين ، بل هى طه حسين نفسه ، والأيام سيرته الذاتية ان هى الا سيرة تعليمه منذ أيام كتاب سيدنا والعريف فى القرية فى الجزء الأول ، الى التعليم فى الأزهر فى الجزء الثانى ، الى التعليم فى أوروبا فى الجزء الثالث . ان سيرة حياته المملوءة بتجاربه وانفعالاته ، بهيمومه واشجانه ، كلها تنعكس على قضية رئيسية واحدة .. هى العلم والتعليم .

وبدأت حياتهما الحقيقية •

وليس ذلك صحيحا كل الصحة لأن حياتهما كانت قد بدأت بالفعل، بل التهمت على حد تعبير سوزان طه حسين ، وبألها من حياة •• « لم تكن الحياة بالنسبة لى صعبة فى بلدى ، ولكن ماذا عن حياتى فى مصر التى لم أكن أعرفها ؟ كان من الممكن أن أكون خائفة ، غير أننى لم أكن كذلك ، هل كنت لها واعية ؟ أم كل ثقة بنفسى ؟ » •

بل ثقتها فى الرجل الذى شاركها الحياة •• حياة طه حسين التى حفلت بالأوسمة والنياشين ، بل كانت وساما على صدر كل مواطن ، ونيشانا على جبهة هذا الوطن ، وحتى فى لحظاته الأخيرة وهو على شفا الموت ، وصلت برقية الأمم المتحدة التى تعلن عن فوزه بجائزة حقوق الانسان ، وانتظاره فى نيويورك فى العاشر من ديسمبر لتسلم الجائزة •

وصحيح أن الموت كان أسرع ، ولكن الصحيح أيضا أن النصر كان أسبق من الموت فى اللهاق بابن مصر البار •• الذى همس ذات يوم : « وأسفاه : فخسائر بلدنا ستبقى بلا تعويض ، هل سيأتى اليوم الذى تدافع فيه مصر عن نفسها بنفسها ؟ » •

فتبارك الله الذى أحياء حتى يتلقى خبر انتصار أكتوبر المجيد • وكأنما شاءت روحه ألا تفارق جسده كما قالها توفيق الحكيم ، الا بعد أن فارق اليأس روح مصر •

توفيق الحكيم .. وأهل المغنى

سيد درويش وأم كلثوم ومحمد عبد الوهاب نعم .. تفكيرى
وتكوينى الفكرى .. هنا كل حريتى .. الانسان حر فى الفكر سجين
فى الطبع .. ولست أدري أهى مجرد مصادفة أن أكتب عن تكوين الفكر
فى « زهرة العمر » قبل أن أكتب من تكوين الطبع فى « سجن العمر » !؟
ان زهرة عمرنا الفكر وسجن عمرنا الطبع .

تلك كانت كلمات عميد فننا العربى توفيق الحكيم فى عمدة كتبه
« سجن العمر » الذى يكمل مع أخيه « زهرة العمر » سيرة حياة هذا
الصانع من صناعات نهضتنا الثقافية الحديثة . فما من مثقف فى مصر أو
فى الوطن العربى لم يتأثر بهذا الرائد فى جانب من جوانبه . فكلنا بشكل
أو بآخر خرجنا من معطفه الكبير ، وسيظل اسم توفيق الحكيم الى جوار
اسمى سلفيه العظميين العقاد وطه حسين ، وكأنهم الثالوث المقدس فى
حياتنا الثقافية ، أو الأقانيم الثلاثة فى حياة هذه الثقافة .

وهم فيما بينهم يشكلون مثلث متكامل الأضلاع ، قاعدته هى الفكر
ويمثلها العقاد وأحد ضلعيه الأدب ويمثله طه حسين ، أما الضلع الآخر
فهو الفن الذى يمثله توفيق الحكيم .

وصحيح اننا حينما نقرأ العقاد تكون كمن يقرأ فى ضوء شمعة ،
حيث يغلب الفكر على الأسلوب ، وصحيح أيضا اننا حينما نطالع طه حسين

نكون كمن يطالع فى ضوء مصباح حيث يغلب الأسلوب على الفكر ، ولكن الصحيح بعد هذا وذاك أننا حينما نتصفح توفيق الحكيم نكون كمن يقرأ فى ضوء النهار ، حيث يتسق الفكر مع الأسلوب ، فلا ترجع احدى الكفتين على الكفة الأخرى .

ولكن اذا كان الفكر هو « زهرة العمر » وكان الطبع هو « سجن العمر » فماذا يكون « خريف العمر » عند حكيمنا الكبير .

يقول توفيق الحكيم :

« لطالما قومت وكافحت فى سبيل التجرد والتحرر من كل ما يشغلنى عن الفن .. وها أنذا اليوم قد انتصرت .. نعم ، لقد انتصرت ، فأنا الآن للفن وحده ، ولا أرجو الا أن يكون هو أيضا لى قليلا .. قبل أن ألفظ النفس لأخير » .

ولكن .. ما هو هذا الفن الذى نتحمل من أجله كل هذه المتاعب والصعاب ؟

يقول توفيق الحكيم اجابة على هذا السؤال : « ما من شك انه شيء محبوب ، لاني أشعر نحوه بحب منذ فجر الطفولة . ان كل انسان يولد وهو محب للفن فى صورة من صوره ، فالانسان انسان لانه يحب ان يتأمل ذاته ويعجب بها أو يضحك منها أو يفكر فيها ، ان الفن هو اداة الانسانية لتأمل ملامحها ومعرفة نفسها ، وهذا ما دفعها الى التفكير والتطور ولو أن الحيوان تأمل ذاته وعرفها وحللها لا تقلب انسانا فى والنو واللحظة » .

وهكذا كان الحكيم ابنا للفن حقيقة ومجازا ، فقد عشق الفن وعاشره ، وأفنى عمره فى الجرى وراء مسرحية هنا أو أغنية هناك ، بالعين يسمع وبالأذن يرى ، وبالقلب يشعر وبالوجدان يعيش ، وكانت حياته مسرحية كاملة الطول ، فيها المأساة وفيها الملهاة ، وكانت سيرة هذه الحياة أغنية فيها الجمال وفيها الجلال .

لقد أعطى الفن كل شيء ، فأعطاه الفن كل شيء ! ولم يكن يجد سوى اجابة واحدة : حب الفن !

وكان المسرح فى طليعة الفنون التى عشقها ، وهام بها ، كان هو حبه الأول وغرامه الأخير ، وكان أهل الفن هم أهله ، فى الواقع والحقيقة ، يعيش معهم ، ويتعاطف مع همومهم ، ويتحمل جانباً من ظروفهم القاسية ، ويضحى معهم ومن أجلهم بالكثير . وطالما كان يسأل نفسه : ما الذى

جرفنى الى هذه الفئة ؟ ما الذى أغرانى بهذا البلاء ، ما الذى أبعدنى عن أضواء النجاح السهل ؟ ولم يكن يجد شيئا سوى اجابة واحدة ! حب الفن !
انه يقول : « لست أدرى .. لعلها نزعة عندى فى الحياة والفن ..
حقا ، أرانى أختار أحيانا الطريق الصعب الذى يتعذر معه النجاح ،
وأترك الطريق المألوف المعروف المؤدى حتما الى نجاح مضمون » .

وهو يصف المناخ الفنى الذى ظهر فيه ، والذى ظهرت فيه مسرحياته ، وكيف انقسم هذا المناخ الى بيئة أدبية رحبت بهذه المسرحيات وبيئة مسرحية لم تستقبلها استقبالا حافلا ، ذلك أن المسرح المصرى فى ذلك الحين كان يخضع لتيسارين اثنين .. التيار الاضحاكى الذى يتزعمه نجيب الريحانى والتيار الابدائى الذى يقوده يوسف وهبى ، وكان لابد من تيار ثالث هو التيار الثقافى ، لذلك أنشئت الفرقة القومية ١٩٣٥ وأسندت ادارتها الى الشاعر خليل مطران ، وعهد بمسئوليتها الفنية الى المخرج زكى طليمات ، وافتتحت بمسرحية « أهل الكهف » .

ذكريات بلا مذكرات :

وكثيرة هي الشخصيات التى يذكرها توفيق الحكيم فى مشواره الفنى ، وهو يتحدث عنها من الذاكرة لا من المذكرة ، وهو حديث تؤلفه أطراف من رؤى وظلال وتأملات وانطباعات ، يشد بعضها بعضا وسط دخان من خريف العمر .

انه أقرب الى ما يعرف بالتاريخ غير المقصود ، الذى يدير ظهره الى الأسلوب التقريرى فى التعبير الكتابى ، ويأخذ بالأسلوب القصصى التصويرى ، الذى يمكن أن تتحول الكلمات فيه والعبارات الى لمسات من فرشاة الرسام المصور ، أو ضربات من أزميل المثال المزخرف .

وهو أسلوب يرجع الى طبع الفنان الكامن فى أعماقه ، ذلك الطبع الذى ينفر من كتابة السرد ولا يرتاح الى كسل التكرار وتثاؤب العبارات ، خاصة اذا كان توفيق الحكيم يؤلف بشخصيته حضورا فى كل لوحة يرسمها ، وعنصرها يثير الأخذ والرد .. أى الحوار .

انه يحدثنا عن الفنان بألوانه الطبيعية ، أو بمجموعة الألوان التى تعمل على إبراز طابعه الذى يعرف به ، وعطره الذى يميزه ، محاولا أن يربط هذا كله بروح العصر ، على اعتبار ان الفنان فى سلوكه وفى انتاجه بل وفى تفاهاته أيضا ، انما يعكس تفاعله مع الدنيا وانفعاله بعصره .

وهو يحدثنا عن الثلاثة الكبار فى حياة الفناء المصرى ، عن فنان

الشعب سيد درويش ، وعن كوكب الشرق أم كلثوم ، وعن موسيقار الأجيال محمد عبد الوهاب .

وهو في اهتمامه بهؤلاء انما يؤكد نزوله من البرج العاجي ، والاقتراب من الحياة الفنية الشعبية التي تساعد على التعرف على ذوق الجماهير ، انه يقف في وجه النظرة التي تتعالى على ذوق الجماهير . وترى الجماهير في واد ، والمتقنين في واد آخر ، انه يؤمن بضرورة اهتمام المثقفين بالفنون المؤثرة على الجماهير ، على اعتبار أن هذه الفنون هي التي تخلق الذوق العام وتؤثر عليه أشد التأثير .

وإذا كان صناع الفكر من أمثال العقاد والمازني وطه حسين يستحقون لدراسة فان صناع الفن أيضا من أمثال سيد درويش وأم كلثوم ومحمد عبد الوهاب يستحقون دراسات مماثلة ، فهؤلاء الفنانون هم أصحاب التأثير الشعبي والجماهيري العربي ، وهم القادرون على تشكيل الذوق العام .

استطيع تلحين الجرائد اليومية :

ويحدثنا حكيم مصر عن سيد درويش . . . ذلك العبقرى الخارج على القواعد والأصول ، والشائر على المعقول والمنقول ، وتلك هي التهمة الأبدية لكل مجدد جرى . . على انه لم يكن يعتمد التجديد قهرا أو افتعالا ، ولم يكن يتحدث كما يتحدث أصحاب النظريات ، ولكن التجديد عنده كان شيئا متصلا بفنه ، ممزجا بدمه ، شيئا يتدفق من ذات نفسه كما يتدفق السميل الهابط من القمم أو التلال المنهمر من مساقط المياه . كانت الألحان تتفجر منه كأنها تتفجر من ينبوع خفي ، حتى عليه هو ، ولقد سمعه الحكيم يقول له ذات يوم : « استطيع ان ألحن كل شيء » . استطيع أن ألحن الجرائد اليومية .

نعم . . لقد أحس ان لا شيء يقف أمام نبع الحانه المتفجر ، لا النظم واجب له ولا الأوزان ، أي كلام عادي كان استطيع ان يصب فيه لحنا يحييه ، كما يصب ماء الحياة في العود الجاف أو الحطبة اليابسة !

ويروى توفيق الحكيم من الذاكرة فيقول : « على اننا كنا نعيش في ذلك الجو الفني العجيب ، الذي استطاع ان يخلقه سيد درويش ، كنا نتتبع آثاره الجديدة في كل مكان ، ونعرف أحدث الحانه قبل ان تذاق ، من فمه أو افواه من التقطوها عنه ، في ليلة من ليالي وحيه المنهمر » .

« على أني في ذلك الوقت كنت أكثر احتفاء بما يخرج هذا الموسيقى المجدد ، في النوع الجاد من « الأوبرا » أو « الأوبريت » وانه لمن المحزن

ان نرى الجيل الجديد اليوم يصغى الى هذا الكلام دهشا ، ولا يتصور كيف ازدهر هذا اللون من الموسيقى فى الماضى ، ومات فى الحاضر ؟! » .

ويسرح توفيق الحكيم بفكره فى البعيد ، ليقف بالذاكرة وهى تتداعى عند ليلة لا ينساها أبدا ٠٠ الليلة التى ظهرت فيها « البروكة » لأول مرة :

« ولا أنسى أبدا تلك الليلة التى ظهرت فيها « البروكة » لأول مرة ، كانت ليلة انهمر فيها المطر ورعدت السماء ، وامتلأت شوارع « القاهرة » بالوحل والماء ! ولكننا نحن أنصار سيد درويش ومحبيه واخوانه ، ما كنا نشعر قط بما فعلته الطبيعة من حولنا ٠٠ انا نعرف ان الطبيعة عدو الفنان لانها تغار منه ، وتعهده منافسا لها فى الابداع ، وماذا يهم ؟ لو ان السماء انطبقت على الأرض فى تلك الليلة لما فطنا الى ما يجرى ، فحبنا للفن كان أقوى من الطبيعة ذاتها ! » .

ويستطرد توفيق الحكيم ذاكرا ومتذكرا وقائع تلك الليلة ، فيقول :

« ورفع الستار عن « البروكة » أمام عدد من النظارة لا يزيد عن الأربعين أو الخمسين ، بما فيهم الأنصار والأصدقاء ! وجرت الألحان تصور مختلف المناظر والمواقف والعواطف ٠٠ من نشيد الجيوش الطافرة مثل لحن : « املا الكاسات » ٠٠ الى قوله « الاحتفال بالانتصار » الخ ، الى وصف الريف بدجاجة وخرافه التى تصيح : « ماء ٠٠ ماء » فى لحن « أحب خرفاني السمان » الخ ، وغيرها من الألحان التى لاتسغفنى الذاكرة الساعة بحصرها !

« خرجنا من تلك الرواية فى شبه ذهول ! وكان الليل قد انتصف ، ولكننا لم نذهب الى بيوتنا ، أو نأو الى فراشنا ، فذاك عهد ولى ، ما كنا نعرف فيه المضاجع قبل الفجر » .

وماذا بعد ، يستطرد توفيق الحكيم قائلا : « جلسنا فى قهوة ، أو على الأصح « خمار » مجاورة لدار التمثيل العربى ٠٠ وما البث سيد درويش أن أقبل علينا مع الصديق المرحوم عمر وصفى ، وقد نفث عنه ثياب التمثيل ، وهو يقول : ما رأيكم ؟

لم يخطر فى بال الفنان المسكين أن يسألنا عن رأينا فى كساد الحفلة وخواء الصالة ، ولا خطر فى بالنا أنه يسألنا فى ذلك ، فقد كنا ندرك أن الراى المطلوب هو أجل من ذلك عنده وأسمى ، لا لأنه كان يريد الافلاس أو يكره المال ، بل لان فرحة الفنان بفنه تبهره اكثر مما يبهره

المال ، وأن النشوة التي تبعثها خمرة الفن تذهب دائما بلب الفنان في أول الأمر ، فتذهله عن كل شيء !

« ادركنا ما يريد فقلنا ! لست أذكر والله ما قلنا .. ولكن الذي لا شك قد حدث هو أنه قرأ في وجوهنا الجواب : انه قد انتصر !

وسخر الجمهور بفنان الشعب :

ومع ذلك لم يصب سيد درويش قدرا كبيرا من تقدير الناس . بل أنه كان يقابل أحيانا بالسخرية ، كلما ظهر على المسرح بجسمه الضخم وصوته الفحل ، ولا أنسى والكلام هنا لتوفيق الحكيم ، يوم مثل البطل في رواية « شهر زاد » لقد حزننا وثرنا وأنا أرى الجمهور يستقبله بالنكات وهو يرفع عقيرته ويفنى : « أنا المصرى كريم العنصرين » .

لم يعرف الجمهور ان يقدر فيه صحة النغم قبل رخامة الصوت ، ولم تهذب بعد الحاسة الفنية لدى الجمهور المصرى ، ليدرك ان صحة صوت الرجل هي في رجولته وقوته لا في طراوته وحلاوته ! .

وأنا شخصيا كنت أطرب لصوت سيد درويش لاني ما فهمت الموسيقى قط الا على هذا الوضع .

وأصببت أم كلثوم بخيبة أمل !

ويرحل سيد درويش تاركا عرش الموسيقى والغناء ، ينتظر من يتربع فوق هذا العرش ، وجاءت أم كلثوم لكي تتربع على عرش الفن أكثر من خمسين عاما ، وماتت وهي فوق السبعين ، وكانت ماتزال في قمة مجدها الذي نالته بموهبتها الفذة وشخصيتها القوية وحب الجماهير العربية لها جيلا بعد جيل .

وتتجلى القيمة الكبرى لعبقرية أم كلثوم في أنها استطاعت أن تغير النظرة التي كانت سائدة الى الفن الغنائي أو فن الطرب ، كان هناك أقبال على هذا الفن ، ولكن لم يكن هناك احترام حقيقى له ، بل كان الفن مثل المخدرات شيئا يثير الاهتمام فى السر ، ويمارس فى الخفاء ، دون أن يسفر عن وجهة أمام الراى العام .

وقد عانت أم كلثوم الكثير جدا من هذه النظرة ، ولكنها استطاعت بموهبتها الفذة وشخصيتها الفريدة ، أن تكافح حتى تنتصر ، وكان انتصارها هو أنها غيرت النظرة الى الفن ، وكسبت لنفسها والفن احترام الجميع ، بما فيهم كبار المثقفين والفنانين ، ممن كتبوا عنها وتأثروا بها ،

كتب عنها العقاد ، ونظم فيها قصيدة من الشعر ، واشاد بها زكى مبارك وقال فيها كلاما كثيرا ، وتغنى بها أحمد رامى وكانت درة ديوانه الشعرى ، ولم يكف كامل الشناوى عن الحديث عنها والاعجاب بها ، أما نجيب محفوظ فقد سمى ابنته باسم أم كلثوم تعبيرا عن حبه للفنانه الكبيرة ، ووضعت عنها نعمات فؤاد كتابا من أهم الكتب فى المكتبة العربية .

هذه الشخصية الفذة التى تمثلها أم كلثوم ، كيف كان يراها توفيق الحكيم ؟

« اعترف توا انى لم أكن ولست من المغرمين بفنّها ، مع انها كانت مطربة متمكنة راسخة القدم فى أصول الموسيقى والغناء ، وقد تكون وصلت فى ذلك الى درجة ما من العبقرية ، ألم يكن غناؤها يسرى فى الناس كالنار فى الهشيم ؟ »

يشعر الحكيم انه كمن قذف بحجر ضخّم فى بحيرة راكدة ، فأحدث دويا وأثار رذاذا ، فيستطرد على الفور قائلا : « صحيح أن الموهبة كانت ممزوجة بدم أم كلثوم تندفق من ذات نفسها كأنها تنفجر من ينبوع خفى ، لكنى لم أكن شخصا من هواة أم كلثوم ولا من أنصارها الحقيقيين ، كانت تعرف ذلك ، بل شعرت بذلك فى غير مناسبة ، فلقد سألتنى ذات يوم :

— أى أغنية لى ياتوفيق تعجبك أكثر من سواها ؟ وأردفت قائلة :
« وقل لى لماذا » ..

ولقد فاجأتنى بالسؤالين ، فلم أكن أتابع أغانيها ولا نشاطها ، فأطرقت مفكرا لعلنى أتذكر أغنية واحدة ، وعصرت دماغى بحثا عن أغنية لها ، لعلنى أجاملها فلم أوفق ، ففهمت أنى لست مهتما بفنّها ، ولا أتابع حركتها ، وأصيبت بخيبة أمل . وأمست تتجنب مناقشتى فى فنّها ، وربما فى مسائل الأغنية العربية عموما .

لماذا رفضت أم كلثوم ؟

ويشعر توفيق الحكيم بعلامة التعجب تعلو احدى العينين ، وعلامة الاستفهام تعلو العين الأخرى ، والدهشة ترتسم على وجه المتلقى لهذا الرأى الجريء ، فيعتدل فى جلسته ويرتكز بذقنه على عصاه ، ويفتح شفتيه بما يهرر هذا الرأى ويفسره ، فيقول :

« قلت ان موقفى من غناء أم كلثوم لم يكن ايجابيا ، ولا سيما فى بداية صعودها ، فلقد كنت فى الأربعينات والخمسينات على وجه

الخصوص أهتم بالموسيقى الأجنبية التركيبية ، أكثر من اهتمامي بالموسيقى الشرقية التطريبية ، ولقد دربت على فهم الآداب والفنون على أساس تركيبى وليس على أساس تطريبى ، فأنا مثلا لا ألجأ الى أسلوب « الطرب » عند الكتابة ، أما الأغنية الشرقية عموما ، فهي تقوم على الطرب فحسب ، أى على ارضاء الأذن ، ولو كان ذلك على حساب المضمون ، وقيمة العمل الفنى نفسه من حيث الخلق والابداع » .

ويستطرد توفيق الحكيم متذكرا رحلته من « أخبار اليوم » الى « الأهرام » ورواد صالونه الأدبى ، أو مكتبته الصحفى فى كلتا الجريدتين . فيقول :

« وكانت أم كلثوم تزورنى فى مكتبى فى « الأهرام » ، وسر ذلك انها كانت تهوى التردد على دور الصحف : « الأهرام » و « أخبار اليوم » وكل الجرائد ، وكانت احدى هواياتها الارتباط بأهل القلم وكسب صداقاتهم توددا لفنها ، ولم يكن ذلك فى بداية صعودها فحسب ، وانما طول عمرها ، فان أم كلثوم كانت تطمح دوما فى الحفاظ على سمعتها وفى ثناء أهل الفكر وتقديرهم .

وكنا نتناقش باستمرار فى مواضيع فكرية وسياسية وفى مسائل البلد ، ولكنها كانت تتجنب أن تناقشنى فى أعمالى منذ أن اكتشفت اننى لا أهتم بأعمالها ، فصارت لا تتدخل فى مسائلى الأدبية وأمسييت لا أتدخل فى مسائلها الغنائية ، ولا أوجه لها سؤالاً فى هذا الشأن » .

لست بخيلا !!

ومع ذلك فقد كانت أم كلثوم مثقفة ممتازة وقارئة جيدة ، ارتفعت بمستوى الأغنية العربية عندما اهتمت باختيار كلماتها ، وحاولت باستمرار أن تنتقى نصوصا لها قيمتها سواء فى الشعر الحديث أو الشعر القديم ، هذا بالإضافة الى دقة أدائها ووضوح الكلمات والحروف فى صوتها ، حتى لقد قال عنها أحمد رامى :

« .. اذا أردت أن تكون شاعرا فاقرا الجيد من الشعر العالمى ، وأكثر من الاستماع الى أم كلثوم .. وذلك لان أم كلثوم تجلو الألفاظ فتجعلها واضحة مشحونة بالعاطفة ، وتخلق لدى من يسمعها بفهم احساسا عميقا بالكلمة والنغم وعذوبة الأداء » .

ويؤكد توفيق الحكيم هذا المعنى فيقول : « نعم .. كانت أم كلثوم مثقفة ، وقارئة جيدة ، ولقد ذكرت لى فى احدى المرات انها قد قرأت لى بعض الشئ » ، ولم أعلق . فلقد كنت أتجنب هذا النوع من الأحاديث ،

كما قلت ، لكى أقطع عليها الطريق فلا تجرئى الى الحديث عن فنها
وغنائها ، ثم ان أم كلثوم كانت سيدة اجتماعية ومحدثة لبقة تجيد فن
العلاقات العامة ، لكنها لم تدعنى قط الى غداء أو عشاء فى منزلها ، فهى
بخيلة جدا ، مقتررة ، ومن يقول عنها غير هذا ، فهو لا يعرفها أبدا .

وينفى الحكيم عن نفسه تهمة البخل ، شارحا كيف ان البخل لابد
له أن يكون ثريا ، ومن لم يكن ثريا فلا معنى لاثامه بالبخل . . وأنا
لست بخيلا ، كما يروجون عنى ، بالمقارنة بأم كلثوم ، فلكى تكون بخيلا
يجب أن تكون ثريا ، وأنا لست كذلك . . لست من الأثرياء أما أم كلثوم ،
فقد كانت ثرية وهذا ليس سرا ومع ذلك فقد كانت بخيلة !

رخصة فى قلب عبد الوهاب :

وتترك أم كلثوم عرش الغناء ، ليظل عبد الوهاب وحده فى القصر ،
يتجول فى ردهاته ، ويتنقل فى حجراته ، ويتمطى فوق أرائكه ، ولا يسمع
سوى صدى ألقانه ، يرددها عشاق الغناء الرفيع ، وتتجاوب معها الجماهير
العريضة فى مصر والوطن العربى .

نعم . . كان عبد الوهاب يسير فى خط سيد درويش من حيث
تطويع النغم الاجنبى للموسيقى العربية ، ثم من حيث جريان الروح
الشعبى فى الحانه ، ثم انحرف الى موسيقى الصالونات بعد أن اصبح
من روادها النابغين ، واخيرا اتجه الى الجماهير من عشاق النغم الجميل .

وصحيح أن ألحان عبد الوهاب كانت تقصد الى التجديد قصدا ،
وتحاوله بشتى الطرق والأساليب ، وصحيح أيضا أن ألحانه لا تحمل
الا مسحة من الحان غربية امتزجت فى رفق وتحايل بألحان عربية ، ولكن
الصحيح بعد هذا كله ، ان هذه الألحان تستمد قيمتها من تعبيرها أصدى
تعبير عن روح هذا العصر .

انها مرآة صادقة تعكس مزاج هذا العصر فى بلبسته الذهنية ، وفى
تقلقه الاجتماعى ، وفى تأرجحه بين القديم والجديد ، وخاصة اذا صدرت
عن ملحن بارع فى صياغتها ، قادر على أن يتعامل مع الأنغام كما يتعامل
الجواهرجى مع المعادن والأحجار الكريمة .

لذلك كانت ألحانه محل اختلاف وجهات النظر اليها ، تنتشر
كالهواء والنور ويترنم بها المعجبون ويهمس بها غير المعجبين ، فهى صادرة
عن فطرة سليمة ، وذوق رفيع ، ونفس جياشة بالخفة والطلاقة ، وهى
بعد هذا كله تتقلب بين القديم والجديد من النغم ، فتترنح بين « البيانى »

المصريق في شرقيته ، وبين « التانجو » الأصل في أوريته ، وبذلك تستحوذ على اهتمام الجميع .

ويواتيه الحظ فيصبح الرائد المبدع في التلحين وهو في مطلع الشباب ، بين الرفاهة والوداعة في قصر أمير الشعراء أحمد شوقي ، ويخطر على بال شوقي خاطر غريب ومثير عندما يفاجئ عبد الوهاب ذات يوم بقوله : « نفسى تموت ! » وينزعج عبد الوهاب وهو يقول له : « أعوذ بالله .. ولماذا هذه الأمنية الغريبة ! » فيرد شوقي وهو يبتسم وعلى وجهه علامات الجدبة الكاملة ، لأننى سأكتب عنك قصيدة غير عادية ، فرد عبد الوهاب كمن أصابته رصاصة في قلبه : « أموت عشان قصيدة » فما كان من أمير الشعراء الا أن قال له : « أنت لا تعرف ماذا سأكتب عنك ! » .

عبد الوهاب بخيل هو الآخر :

وعلى الفور يبادرك توفيق الحكيم ، كمن يتوقع أن تلقى عليه بسؤال عن فن عبد الوهاب ، ولو سئلت عن رأيي في عبد الوهاب لقلت : ان المسألة بالنسبة الى ، لا تكمن في عبد الوهاب أو غير عبد الوهاب من اساندة الموسيقى الشرقية ، وانما في طبيعة الموسيقى الشرقية نفسها . فانا لا أتحمل أن أستمع الى أغنية عربية أكثر من عشر دقائق في حين يمكننى أن أستمع الى سيمفونية البيتهوفن أو موزار ساعات .

وتفسير ذلك عند توفيق الحكيم ، ان السيمفونية عمل تركيبي .. الحركة الأولى ، الحركة الثانية ، الحركة الثالثة الخ .. وكل حركة مختلفة وتقول شيئا ، وهذا ما لا نجده في الموسيقى الشرقية .

ويعود الى الحديث عن عبد الوهاب ، فيقول : « غير أن عبد الوهاب يتمتع بموهبة صوتية نادرة ، كما انه محدث لبق ، لكنه أقل من أم كلثوم تفوقا في عالم النكتة والدعابة ، انه رجل صالون . أو هو كما يقول زكى طليمات .. الصوت الرجل ، الذى يقف بين الخشونة والنعومة ، اذ هو ينتقل بين هذين الطرفين من غير أن يفقد طابع الرجل ذى الجاذبية الشديدة . »

نعم .. هو يغنى وكأنه لا يغنى ، ويطرب ، وذلك من فرط امتلائه بالنغم وانسيابه فيه بين السهولة واللفظ في الأداء . وماذا عن علاقتك الشخصية به ؟

يقول توفيق الحكيم اجابة على هذا السؤال : « محمد عبد الوهاب

هو فنان آخر بخيل ، فانا لم أر أكثر بخلا منه ومن أم كلثوم ، هذا على الرغم من أن عبد الوهاب هو أيضا ثرى .. وثرى كبير .

ولقد دعاني مرات متعددة الى بيته .. الى الغداء أو العشاء ، فلقد عملنا معا فى فيلم « رصاصة فى القلب » وكان يصر على أن أكون بجانبه ليأخذ رأيي فى بعض المسائل التى تتعلق برواية الفيلم . وفى احدى المرات ، طلب أن أستمع الى بروفة احدى الأغنيات ، أو الى موسيقى الفيلم، ولست أتذكر تماما ، واذا بى بعد قليل أروح فى النوم !

ويعلق توفيق الحكيم على هذا بقوله : « انها مشكلتى مع الموسيقى الشرقية التطريبية » .

ثم كمن يختتم حديثه ويغلق نافذة الذاكرة ويتيحاً للانصراف : « ولقد انقطعت علاقتى بمحمد عبد الوهاب منذ سنوات طويلة ، فلقد سار كلانا فى طريقه ، كما انى لست من جهتى اجتماعيا ، أسعى الى تعزيز علاقتى العامة » .

هذه هى آراء توفيق الحكيم فى الثلاثة الكبار الذين صنعوا خطوط الطول والعرض فى خريطة الموسيقى والغناء على امتداد نصف قرن أو زيادة ، وهى آراء أقرب الى الرؤى لانها صادرة عن مفكرنا الكبير ، بل مفكرنا الأكبر .. حكيم مصر .

نجيب الريحاني .. باللهجة الأمريكية

« عايزين مسرح مصرى ، مسرح ابن بلد ، فيه ريحة « الطعمية » و « الملوخية » مش ريحة « البطاطس المسلوقة » و « البفتيك » .. مسرح نتكلم عليه اللغة اللى يفهمها الفلاح والعامل ورجل الشارع ، ونقدم له ما يجب ان يسمعه ويراه » .

بهذه الصيغة التى أطلقها نجيب الريحاني ، ورفعها شعارا على مسرحه ، وظل يعمل أكثر من ثلث قرن بحثا عن هذا المسرح وتطويرا لفن الكوميديا فى مصر ، استهلكت الدكتوراة ليلي أبو سيف كتابها الذى صدر عنه بعنوان « نجيب الريحاني وتطور الكوميديا فى مصر » والذى كانت قد تقدمت به لنيل درجة الدكتوراة من جامعة « الينوى » الأمريكية . ومهما يكن من رأى فى هذا الكتاب الذى يثير من الأسئلة أكثر مما يقدم من الاجابات ، ومهما يكن من رأى فى التقييم النهائى الذى انتهت اليه المؤلفة حول نجيب الريحاني ودوره فى حياتنا المسرحية ، وهو التقييم الذى يختلف حوله الكثيرون من المشتغلين بفن المسرح ، فإن هذا الكتاب يجىء فى وقته تماما من حيث هو تلبية لحاجتنا الى تقييم منصف لهذا الفنان ، ومن حيث هو اعادة نظر فى أثره وتأثيره معا .

فليس من شك فى أن هذا الرائد كان له أثره الكبير فى تطوير فننا الكوميدى ، والانتقال به من هزل « الفصل المضحك » الذى يكاد

يشبه الكوميديا المرتجلة بما تنطوى عليه من نكات بذيئة وحركات
أباحية وألفاظ ماجنة ، الى « الكوميديا الاجتماعية » الراقية التى تقوم
أصلا على النقد الأخلاقى واللدغ الاجتماعى ، وتحاول أن تكشف عن عيوب
المجتمع المصرى فيما قبل الثورة . وذلك كله من خلال تلك « التوليفة »
الريحانية التى تجمع بين السخرية والشفقة والفكاهة ، والتى أعطت
أفضل مسرحياته الكوميديا نكهتها الخاصة وطابعها المميز .

ومن العسير أن تعد مسرحيات الريحاني الناضجة مجرد منابر
للاصلاح الاجتماعى التى تتناول مسائل اجتماعية وأخلاقية مثل ، حكم
قراقوش ، وقسمتى ، وحسن ومرقص وكوهين ، ذلك لان الريحاني كان
شديد الوعى بمنطق الحياة ، ولم يكن يعتقد بإمكانية تغيير المجتمع .

غير أنه فى نفس الوقت كان يؤمن بقدرته على خلق فن من الواقع ،
بدلا من تميع الواقع أو تزييفه بخلداع المشاهدين بالبدائل الرومانتيكية ،
كما كان يؤمن بقدرته على دعم الكوميديا كشكل فنى من أشكال التعبير ،
وذلك باسناد علاقة وظيفية لها ، مع ظروف المجتمع الحديث .

وكان عليه لكى يصل الى ضفاف الواقعية ، أن يقاوم معظم الصور
والانواع التى عرفها المسرح المصرى ، كان عليه أن يقاوم مسرح الظل ،
وفن الاوبريت ، والترجمات الأدبية للمسرح الفرنسى ، واقحام الموسيقى
فى العروض المسرحية .

وقد اتخذ الريحاني من « مارسيل بانيول » مثلا أعلى ونموذجا
يحتذى ، حتى لقد ذهب فى عام ١٩٣١ الى إعادة كتابة مسرحية «توباز»
فى كوميديا ممصرة ، بعنوان « الجنيه المصرى » خلت من الموسيقى ،
وشنت هجوما عنيفا على مظاهر الفساد فى المجتمع المصرى الحديث ،
ولكن المسرحية فشلت فشلا كبيرا ، وكاد الريحاني أن يفقد ايمانه بنفسه
وبجمهوره .

ولكنه سرعان ما استرد أرضه الصالحة للزراعة فى مسرحية «الدنيا
لما تضحك» التى استزرع فيها كوميدياه الجديدة الحالية من النقد العنيف
واللدغ القاسى ، الى أن بدأ يتخفف من نزعتة الاخلاقية فى « قسمتى »
و « حسن ومرقص وكوهين » حتى اختفت هذه النزعة تماما فى النهاية
فى مسرحية « سلاح اليوم » .

ففى هذه المسرحية توقف هجوم الريحاني على ظروف المجتمع
الحديث ، واتجه نحو محاولة الضحك على هذه الظروف أو بالاحرى على

المجتمع ، حتى نجح فى تحقيق تلك التوليفة الريحانية الجامعة بين الشفقة والسخرية والفكاهة ، والتي منحت افضل كوميدياته صفاتها المميزة .

وليس من شك ايضا فى أن هذا الرائد كان له تأثيره الخطير فى مسيرة الكوميديا المصرية من بعده ، فمسرحياته كلها تكاد تكون مقتبسة أو ممصرة ، فهو لم يفكر على الاطلاق فى كتابة مسرحيات مبتكرة وانما كان يعتمد الى مسرح البوليفار الفرنسى فيأخذ عنه ، متعاوناً مع « بدیع خبری » على تمصيرها بطريقتهما الخاصة ، التي وان ابتعدت قليلاً أو كثيراً عن النص الاصلی ، الا انها فى النهاية تقلید للكوميديا الفرنسية مادة وأسلوباً ، بناءً وتكنيكاً ، الأمر الذى شكل حجر عثرة حقيقية فى سبيل تطور الكوميديا عندنا ، خروجاً بها من نطاق التقليد الى آفاق التجديد ، بحثاً عن المؤلف الكوميدي المصرى الاصيل ، وتعرفاً على ملامح الكوميديا المصرية . . على الاصالة .

ولقد جاء مسرح الريحاني معبراً عن روح المجتمع المصرى ، فى وقت كان فيه هذا المجتمع يمر بتغيرات جذرية عميقة وتحولات عصرية حادة ، ويعد كشكش بك عمدة القرية الذى يمثل المجتمع الزراعى التقليدى ، رمزا للنظام القديم ، وفى أعقاب الحرب العالمية الأولى ، وقيام الثورة الوطنية الكبرى عام ١٩١٩ . بات واضحاً أن زمن كشكش بك قد ولى وانقضى ، ولكن الريحاني عاد وأحياء لفترة قصيرة .

وبينما كانت القاهرة وسائر المدن آخذة فى النمو والتطور ، انتقل مركز الحياة فى مصر من الريف الى الحضر ، ومن القرية الى المدينة ، وصار كشكش بك نموذجاً بالياً ، لا يقدم ولا يؤخر ، عندئذ أدرك الريحاني أن الشخصية الرئيسية فى ذلك الوقت هى الانسان العادى أو الانسان الصغير فى عالم القرن العشرين . وأصبح أبطاله « ياقوت » المدرس الابتدائى ، « وأفلاطون » ملاحظ عمال رصف الطرق ، « وبنديق » كاتب الحسابات « وعباس » البائع بمخزن الأدوية ، هم التعبير الحقيقى عن الشخصية المصرية فى تلك الفترة .

والغريب حقاً فى هذه المسرحيات الممصرة ، انها كانت تعتمد فى صورتها النهائية على استجابة المتفرجين لها ، بمعنى أن المسرحية لم تكن تأخذ صورتها الأخيرة الا بعد الحفلات الأولى ، بعد ما يكون الريحاني نفسه قد تعرف على استجابة الجمهور لها ، فيتدخل بالحدف أو بالاضافة استجابة لرغبة الجمهور .

وليس للزمن أهمية فى مسرح الريحاني ، طالما كان المتفرج يضحك ، لذلك كان عرض المسرحية المقتبسة يمتد لفترة تطول كثيراً عما يستغرقه

عرض الأصل الفرنسي ، وقد تصل الى الخمس ساعات ، ولقد كانت النكات والقفشات والأفيشات الكوميدية مبتكرة تماما في مسرح الريحاني ، وعندما ما تمرس هو وبديع خيرى بفن الكتابة الكوميدية ، قل اعتمادهما على الأصول الأجنبية ، فيما عدا استعارة الخط الروائي للمسرحية . على حين كانت الشخصيات تفصل على أعضاء الفرقة ، كما كانت الأفكار في هذه المسرحيات من ابتكار الريحاني .

على أن الأغرب من هذا كله ، هو ان « الكوميديا الريحانية » بدلا من أن تكون بمقاييس عصرها مرحلة على الطريق ، اذا بها حتى اليوم وعلى الرغم من مقاييس عصرنا هي غاية الطريق ، فلا تزال الكوميديا عندنا . تعتمد على التمسير ، والتمصير عن مسرح الفودفيل الفرنسي بالذات ، بل لا يزال المسرح الذى يحمل اسم الريحاني حتى الآن يدور فى نفس الدائرة ، التمسير والاضحاك وتناول المشكلات الاجتماعية تناولاً مسطحا ، دون أن ينقل الكوميديا المصرية نقلة أعمق أثرا وأبعد مدى . وربما قيل ان ثنائى « الريحاني - ميمى شكيب » هو نفسه ثنائى « المهندس - شويكار » بنفس الطابع وفى نفس الاطار ، طالما ان المسرحيات التى يقدمانها تتبع من مصدر واحد ، وتحاول أن تحقق ذات الهدف .

أعود فأقول ان الريحاني لهما السببين معا . أثره الكبير وتأثيره الخطير ، يصبح قضية مطروحة للنقد والتقييم ، ويصبح كتاب الدكتور ليلى أبو سيف عنه من حيث هو « رسالة جامعية » مثارا لهذا لحوار . فمن شأن الرسائل الجامعية بالذات لما يفترض فيها من منهج علمى وما تتمتع به من وزن أكاديمى ، ان نتائجها عادة ما تؤخذ بشكل قاطع ، وخاصة اذا تناولت موضوعا بكرا مثل « أسطورة الريحاني » التى ترددها الكثرة ولا تكاد تعرفها سوى القلة ، وربما القلة القليلة ، اذا قصدنا بالمعرفة دقة الحكم وموضوعية التقدير .

وها هو عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين يقول فى رثاء الريحاني عقب وفاته مباشرة :

« أرسل الريحاني نفسه على سجيته ، فملا مصر فرحا ومرحا وتسليية وتعزية ولو قد فرغ الريحاني لنفسه ، وعكف على فنه ، واستأنى فى الانتاج ، لكان آية من آيات التمثيل ، لا أقول فى الشرق ، بل أقول فى العالم كله . فقد كان الريحاني ممثلا عبقرى ما فى ذلك شك ، ولكنه منع الراحة ، وحرمت عليه الأناة ، وجعل بينه وبين التمهل ، رأى الناس محزونين يلتمسون عنده العزاء والرضا والتخفف من أعباء الحياة ، حين يتقدم النهار ، وحين يقبل الليل ، فمنحهم ما كانوا يلتمسون فيه فى غير بخل ، ولا تردد ، ولا تفكير فى العاقبة » .

أما النظرة الانبهارية الى الريحاني من حيث هو أسطورة تضيق فيها الحقائق أو تتلاشى ، هي تلك التي أوقعت الكثيرين في أخطاء المغالاة ، فذهب البعض الى القول بأنه فيلسوف عظيم شأن عظماء الفلاسفة ، ووصفه البعض الآخر بأنه موليير مصر أو فولتير مصر ، بل ذهب البعض الأخير الى القول بأن الريحاني هو مصر ومصر هي الريحاني .
هذه المغالاة هي التي حدثت بمجلة « المسرح » في عددها الصادر في مايو عام ١٩٦٩ ، وعلى اثر نشر خبر في إحدى الجرائد اليومية يقول : « ان كلية الآداب قد قررت أن تدرس فلسفة نجيب الريحاني » الى فتح باب الحوار حول « الريحاني » ما له وما عليه « بصرف النظر عن صحة الخبر أو كذبه وهو كاذب بالضرورة ، وهو الحوار الذي اشترك فيه عدد من المشتغلين بالفن المسرحي بين كتاب ونقاد ومخرجين ، حاولوا بالفعل أن يضعوا تقييما منصفيا لمسرح الريحاني . ولن نعرض لآراء بعض هؤلاء أو نتعرض لها قبل أن نتعرف على رأى الدكتورة المؤلفة الذي خلصت اليه في هذا الكتاب .

والحقيقة التي تفرض نفسها على المطالع لصفحات هذا الكتاب ، هي ان مؤلفته بذلت جهدا واضحا بل جهدا غير عادي في جمع مواد البحث ، فالنصوص الكوميدية بسبب أصولها المتبدلة ولهجاتها العامية لم تكن تحظى باهتمام النشر ، والنقد المسرحي على قلته وعدم تخصصه لم يكن يشير اليها الا عابرا ، وصحف تلك الفترة مبعثرة هنا وهناك بلا فهرس يمكن الرجوع اليها ، والدراسات التي كتبها مؤرخو المسرح العربي فضلا عن المستشرقين الغربيين محدودة لا تكاد تذكر ، لهذا كله لم تكن دراسة موضوع الريحاني سهلة شيقة بمقدار ما كانت شاقة وعسيرة .

ورغم هذا كله استطاعت المؤلفة أن تغطي الكثير من جوانب بحثها سواء فيما يتعلق ببدايات المسرح المصري الحديث أو فيما يتعلق بنشأة الريحاني والطقس الفني الذي وجد فيه وأوجد نفسه ، أو فيما يتعلق بمراحل تطوره منذ أن ابتكر شخصية « كشكش بك » . وكتب أول مسرحية عنها عام ١٩١٦ وفضلها انتقل بالكوميديا من هزل الفصل المضحك بفحشه ومجونه واباحيته ، الى الفارسات التي تميزت بالحفة والمرح ، وأن لم تهتم بالمغزى الأخلاقي الجاد ، الى أن وصل الى مرحلة النضج الفني ، واتخذ من « مارسيل بانيول » نموذجا له ، فأعاد في عام ١٩٣١ كتابة مسرحية « توباز » في كوميديا ممصرة بعنوان « الجنيه المصري » راح فيها يسخر من مظاهر الفساد في المجتمع المصري قبل الثورة . وأخيرا تجيء مرحلة الازدهار الفني والتجاري بكتابة مسرحية « الدنيا لما تضحك » عام ١٩٣٤ التي اتجه فيها نحو النقد الهادئ الساخر ، واستطاع فيها أن يحقق تلك التوليفة الريحانية التي تجمع

بين السخرية والشفقة والفكاهة ، حتى كانت آخر كوميدياته « سلاح اليوم » ١٩٤٦ التى لم تخل من نغمة مريرة قاتمة أشاعت فى مسرحه جو الكآبة والاستسلام .

والذى يعنينا الآن هو أنه على الرغم من كل هذه الإيجابيات التى حفل بها الكتاب ، فانه فى الوقت ذاته وعلى الوجه الآخر من قوس الطيف المسرحى ، لم يخل من سلبيات ربما تركزت جميعا فى المغالاة فى التقدير وفى اصدار الأحكام . وليس أدل على ذلك من قولها على سبيل المثال : « ولقد جاء مسرح الريحاني معبرا عن روح المجتمع المصرى فى وقت كان فيه هذا المجتمع يمر بتغيير جذرى وتحولات عصرية » الى أن تقول : « ان الآلام التى عانتها مصر الحديثة ، وهى ممزقة بين القديم والجديد فى منتصف هذا القرن ، لم تنعكس آثارها فى فن الريحاني فقط بل انعكست فى روحه أيضا »

وهذا ما يخالفها فيه تماما الأديب الكبير يحيى حقى الذى يقول بعد أن يحلل شخصيات مسرح الريحاني ما يعد ردا على قول المؤلف : « وانى أسأل أنصار الريحاني ، هل مجتمعنا المصرى المعاصر يضم أمثال هذه الشخصيات ؟ هذه مودة سنة ١٩١٤ وما قبلها ، فهل هذا هو الفن الصادق الأصيل الذى يصور مجتمعنا على حقيقته » الى أن يقول فى موضع آخر : « لكن هناك فرقا شاسعا بين القول بأن الريحاني ممثل هزلى عظيم ، وهو قول لا نجادل فيه ، وبين القول بأن فنه خالده لانه فن مصرى خالص صادق قد انبعث من قلب مصر ودل عليها وترجم عنها وأرخ لها » .

ومن أمثلة المغالاة فى التقدير والتقييم أيضا ما تقوله المؤلف عن أسلوبه فى الاعداد والتنصير . « وهكذا تعد مسرحياته « مبتكرة » على نحو ما كانت عليه مسرحيات شكسبير وموليير ، من حيث انها تحمل بصمات الفنان واضحة .. وهى ليست « مبتكرة » بقدر ما كانت تقلد المسرح الكوميدي الفرنسى بناء وتكتيكا » . وهنا أيضا يختلف معها الكاتب المسرحى سعد الدين وهبة فيقول ما يعد ردا عليها : « .. ولكنه للأسف كان يختار أعماله من فئات المسرح الغربى والفرنسى على وجه التحديد ، من المسرح الشعبى التجارى ، وكان فى استطاعته قطعاً أن يرتفع بمستوى الاقتباس الى مسرحيات أكثر عمقا وأكثر قيمة ، ولكنه كصاحب فرقة تغلب عليه الاتجاه نحو الكسب السريع السهل ، فنزل الى مستوى الجمهور ولم يحاول أن يرتفع بالجمهور الى مستوى العمل المسرحى الحقيقى » .

وعندما تقول المؤلف : « لقد أصبحت الكوميديا ، على يد الريحاني ، صيغة أكثر تمثيلا للمسرح المصرى الحديث ، وأصدق تعبيراً عن المجتمع فى النصف الأول من القرن العشرين » . فان سعد الدين وهبة يرد عليها

هنا أيضا بقوله : « وأما الريحاني كفنان وطني فالحقيقة أن مسرحياته لم تكن من ناحية مضمونها الوطني ذات مساهمة فعالة في الدور الذي لعبه الفن في هذه المرحلة على وجه خاص » .

وعندما تقول المؤلفة في خاتمة الكتاب : « ولقد كان الريحاني قادرا على مساهمة التطورات الجديدة وعلى اللحاق بها ، عندما كان يخدم قضية التقدم والتنوير ، الا انه كان يكره من المجتمع قسوته وماديته وتكالبه على المال » . فان المخرج المسرحي سعد اردش هو الذي يتصدى لها ليختلف معها فيقول : « اذا كان لنا أن نحاكم نجيب الريحاني فكريا في أطار عصره الحضاري فقد نلتمس له بعض الأعذار من واقع مجتمعه حتى فيما يتصل بالنجوى الى القبيبات .. أما اذا حاكمناه من وجهة نظر معاصرة فاننا مجبرون أردنا أو لم نرد على ادانة القاعدة الفكرية لمسرحه بشكل قاطع مانع » .

وأخيرا فان الدكتوروة ليلي أبو سيف عندما تختتم كتابها بهذا التقدير المغالي فيه : « ولقد كان الريحاني رجل المسرح أولا وآخرها ولا يمكن لفنه أن يوجد الا أثناء حياته .. واذا لم يكن قد ترك لنا مكتبة تضم أعماله ، فانه ترك لنا تراث مسرح عظيم » فان هذه المغالاة على ما فيها تناقض داخلي بين الفن المرحلي العابر الذي لا يوجد الا بحياة صاحبة ، والفن الأصيل الخالد الذي يستمر أبدا باعتباره جزءا من تراث الفن العظيم ، وهو باختصار الفرق بين الريحاني وبين مولير مثلا أو شكسبير ، أو بين مسرح سكريب ومسرح ساردو اللذين لا نكاد نجد لهما أثرا ، وبين مسرح إبسن الذي لا يزال له كل التأثير ، أقول ان هذا التقييم الأخير الذي انتهت اليه الدكتوروة المؤلفة يخالفها فيه كذلك الناقد المسرحي أحمد عباس صالح عندما يقول : « ومع اعجابي الشديد بمسرحيات الريحاني الا أنني أعتقد انها كانت انحرافا في تاريخ المسرح المصري ، لانه كان يستطيع أن يؤصل الكوميديا الراقية ، ولكنه اتخذ الطريق السهل ، وترك تأثيرا قويا على كل الذين تصدوا للعمل المسرحي بمواهب قليلة وكسل فني .. وأدى ذلك الى ظهور المسارح التجارية التي نشهدها الآن » .

وبعد .. فان المقصود من هذا كله حقيقة ، وطالما ان الريحاني قد أصبح موضوعا لرسالة جامعية ، هو أن نبحث معا عن تقييم منصف لمسرحه بعيدا عن المبالغة والمغالاة ، وأن يكون تقييما موضوعيا سليما في الاطار العام لحركة المسرح المصري ، حتى يستطيع هذا المسرح أن يعود الى مجراه الطبيعي الصحيح ، متجاوزا هذه المرحلة الريحانية التي لا تزال نعيشها حتى الآن ، والتي ينبغي على مسرحنا الكوميدي أن يتخطاها الى مرحلة أخرى أعمق أثرا وأبعد مدى .. مرحلة نستطيع أن نقف فيها مع الدول المتقدمة كوميديا على خط عرض واحد .

زكى طليمات ٠٠ الوجه والذكرى

الفيلسوف البريطاني الكبير والشهير برتراند رسل ، له كتاب بعنوان : « صور من الذاكرة » حاول أن يرسم فيه صورة لا أن يسجل سيرا لعدد من الفلاسفة والأدباء الذين زاملهم ولزمهم فعرفهم من الداخل دون أن يطل عليهم من الخارج . هن بينهم الكاتب المسرحي جورج برنارد شو ، والكاتب الروائي جوزيف كونراد ، والأديب العالم هـ.ج. ويلز ، والفيلسوف الرياضى الفريد نورث هويتهد ، والفيلسوف المثالي جورج سانتيانا ، والأديب الشهير هـ. لورانس ، والفيلسوف الأكثر شهرة جون ستيوارت مل ، فضلا عن الزوجين السياسيين سدنى وبياتريس وب .

وأجمل ما فى هذا الكتاب هو أن صاحبه يؤرخ لعصره ، ولأبرز من كانوا يقفون فوق خريطة ذلك العصر ، لا بمنهج المؤرخ ، ولكن بأسلوب الأديب وعبارة الفنان مما جعل من الكتاب بحق كراسة من الحياة ، ودفترا من الألوان ، حيث يلتقى التاريخ بالحياة ، وتلتقى الحياة بالتاريخ ، فيما يمكن وصفه بالتاريخ الحى .

وطالما تمنيت لشهود العيان فى تاريخنا الأدبى والفنى ، أن يكتبوا بمثل هذه الصورة . صوراً من الذاكرة ٠٠ يضعون فيها الصدق فوق الصداقات ، ويصدرون فيها من القلب الى القلب ، فتصبح النبضة هى الكلمة ، والحقيقة هى العبارة ، والمشاعر هى الكلمات ، والأحاسيس هى

السطور ، والصورة هي السيرة ، ولكنها السير التي بالعين تسمع وبالأذن ترى .

وحقيقة صدرت بعض الكتب الفنية التي كتبها أصحابها فيما يمكن وصفه بأدب المذكرات من ذلك كتاب . مذكرات . . نجيب الريحاني ، وذكريات . فاطمة اليوسف ، وعشت ألف عام . . اليوسف وهبي ، و « خمسون عاما في المسرح » لفتوح نشاطي . . وكفاحي في السينما والمسرح لفاطمة رشدي . . وغيرها ، وغيرها ، ولكنها جميعا كانت أقرب الى شهادة العيان أو صفحات التاريخ ، التي تغترف من نهر الذكرى ما تضعه بين يدي الدارس أو الباحث الذي يعكف عليها بدوره لكي يحلل ويقارن ، يستخلص ويستصفي ، حتى يخرج في النهاية بالرؤية أو الرأي .

وكأننا هنا بازاء كاتب لكاتب ، أو أمام كتابة للوهلة الأولى ، تحتاج الى القلم الخبير الذي يضعها في صورة تحليلية لتاريخ الفن ، يطالعه القارئ بشئ من المنطقية والمعقولية والاطمئنان .

وما هكذا يكتب الفنان الأديب زكي طليمات ، الذي تدرس بفن الكتابة تدرسه بفن الأداء ، فتعرف على أسرار الكلمة وهي في دور التخلق والتكوين ، وبعد أن تنتشأ وتصبح شيئا مائلا فوق الورق في كتاب ، وفوق المنصة في المسرح ، بل وأمام الكاميرا في السينما .

فهو أديب من حيث هو فنان ، أو هو فنان من حيث هو أديب ، وهذه الازدواجية المتكاملة أو هذا التكامل الازدواجي هو ما يمكن تلخيصه في كلمتين : العبارة والتعبير ، أما العبارة فهي وجه الأديب ، وأما التعبير فهو وجه الفنان .

ومطالعة ولو عابرة للكتب . . فن الممثل . . وفن التمثيل العربي . . . ثم « فن الممثل العربي » نجد فيها مصداقا لهذا كله ، أما الكتاب الذي يصدق عليه كل هذا ، وكثير غيره ، فهو كتاب « وجوه وذكريات » الذي صدر قبيل وفاته ، وهو رحلة عمر أو زهرة عمر ذلك الفنان الأديب ، الذي عشق المسرح وعاش له وبه وفيه ، فكان ابن المسرح حقيقة ومجازا ، الى أن أصبح قطعة حياة نابضة من تاريخ مسرحنا بل من تاريخنا المسرحي .

وهذا الكتاب الذي ألفتة أطراف من رؤى وتأملات وانطباعات ، يشد بعضها بعضا وسط دخان من الذكريات ، يحاول زكي طليمات من خلاله أن يروي قصة عن مسرحنا المصري تبعا لما دارت به الحياة في النصف الأول من هذا القرن . فهو في هذا الكتاب ليس مجرد شاهد عيان ، ولكنه

شهادة التاريخ ، والتاريخ غير المقصود على حد تعبير زكى طليمات نفسه ، وهو يعنى بهذا التعبير الأسلوب الذى ينهض على الذكريات الخاصة ، والمذكرات الشخصية ، وكل ما من شأنه أن يحيى مناخا تاريخيا سليما ، وبيئة نفسية صادقة للأحداث العامة والحوادث التاريخية المراد معالجتها بحيث يستطيع معها القارئ أن يعيشها ، وأن يشكل بنفسه أحكاما تاريخية فيها ، قد تختلف بشخصيتها عن أحكام الآخرين .

وعنده ان هذا التاريخ غير المقصود أصدق فى أحكامه من التاريخ المقصود وأولى بالاطمئنان فيما يصدره من أحكام ، وتبرير ذلك أن الأحكام فيه تكون منزهة عن التوجيه المدبر المرسوم ، وعن الأهواء السياسية ، والحساسيات التى تصطدم بها أحكام المؤرخين الرسميين .

وانطلاقا من هذا اللون من ألوان التاريخ ، انساق زكى طليمات وراء أسلوبه القصصى التصويرى ، وليس أسلوب السرد التقريرى ، ليكتب عن أشخاص تميزوا بحبهم للمسرح ، وأشخاص آخرين تميزوا بكرهيتهم الشديدة لهذا الفن من فنون التعبير ، وهى الكتابة التى تحولت فيها الكلمات والعبارات الى لمسات من فرشاة المصور ، وضربات من أزميل المثال ، بحيث تصبح مطالعة كل شخصية وكأنها مشاهدة لوحة أو وقوف أمام تمثال .

« هذا بعد أن حاولت أن أربط ما تقدم بروح العصر ، باعتبار ان المرء أشبه بعصره منه بأبيه ، وأن الفنان فى سلوكه وفى إنتاجه ، بل وفى تفاهاته أيضا ، إنما هو يعكس فاعله مع الدنيا وانفعاله بعصره » .

وصحيح أن الفنان زكى طليمات فى كلامه عمن تكلم ، لم يفصح عن كل شئ ، ولكن الصحيح أيضا انه لم يعمل على اخفاء كل شئ .

ولقد تناول فيمن تناول شخصيات مسرحية وشخصيات سينمائية وشخصيات غنائية وشخصيات لا علاقة لها بالسينما ولا بالمسرح ولا بعالم الطرب والغناء ، فمن الشخصيات المسرحية التى تناولها فاطمة اليوسف ، وجورج أبيض ، وعزيز عيد ، ويوسف وهبى ، ونجيب الريحاني ، وعلى الكسار ، ومنسى فهمى ، وتناول من الشخصيات السينمائية عزيزة أمير وكاميليا وفاتن حمامة ، ومن عالم الغناء والطرب تكلم عن سلامة حجازى وسيد درويش وأم كلثوم ومحمد عبد الوهاب ، ومن الشعراء خليل مطران ، ومن الأدباء محمد حسين هيكل ، ومن لا علاقة لهم بالأدب أو بالفن تكلم عن عدد من الوزراء من أمثال طلعت حرب ، ومحمد حلمى عيسى ، ومراد سيد أحمد ، وعلى أيوب .

وإذا صح أن هذه الشخصيات كما يقول زكى طليمات لا تعنى كثيرا عند فريق من الجيل الصاعد ، من مرتادى المسرح والسينما وعشاق التليفزيون " بتأثير تغيرات الزمن واختلاف الموازين ، وبما هو مقدر على الماضى أن يتراجع وأن يتوارى أمام الحاضر ، فإن الذى لا شك فيه أن هذه الشخصيات تؤلف شرائح من لحم المسرح المصرى ، ودفقات من دمه ، كما تشكل اللبنة التى ينهض عليها مسرح اليوم .

وهذا صحيح ، ومصدق صحته أنه إذا كان الحاضر أبو المستقبل كما يقولون فهو ابن الماضى ، وهذا معناه أننا لا نستطيع أن نفهم عددا كبيرا من فناني العصر الحاضر ، ما لم نتعرف على جذورهم عند فناني العصر الماضى ، باعتبارهم الامتداد الطبيعى لهذه الجذور .

والا كيف نستطيع أن نفهم مخرجاً مسرحياً مثل السيد بدير أو مخرجاً سينمائياً مثل حسن الإمام ، أو ممثلة مثل أمينة رزق وممثلاً مثل فريد شوقي ما لم نرتد بهم إلى التيار الميلودرامى فى الأداء ، الذى أرسى قواعده يوسف وهبى ؟

بل كيف نستطيع أن نفهم الكوميديا المعاصرة عند أمثال فؤاد المهندس وعبد المنعم مدبولى وأمين الهنيدى وحسن عابدين والسيد راضى ، بل وعند جيل الشباب من أمثال عادل إمام ، وسعيد صالح ، ومحمد صبحى ، وسهير غانم ، وسيد زيان ، ما لم نعد بهم إلى الكوميديا تجيد فن الطهى ، والتى شاركتها فيما بعد رحلة الفن والحياة ؟ .

وكيف نستطيع بعد هذا وذاك أن نتطور بمسرحنا الفنائى ، ما لم نعرف كيف نجح سلامة حجازى فى هذا اللون من ألوان الفن المسرحى ، بل كيف نستطيع أن نتطور بفن الأوبريت ما لم نستوعب محاولات الرائد الكبير سيد درويش ؟

وصحيح أن كل فصل من فصول هذا الكتاب ، قد يبدو وكأنه وحدة قائمة بذاتها ولكنه عند التأمل يبدو وكأنه قطاع من صورة واحدة ، هى صورة الحركة المسرحية خلال النصف الأول من هذا القرن !

ولكن كيف التقى بهم ؟

كيف ألتقى بالفنانة التى كانت تجيد فن التمثيل ، بمثل ما كانت تجيد فن الطهى ، والتى شاركتها فيما بعد رحلة الفن والحياة ؟ .

كان يجرى دائماً نى حيث تمثل روز اليوسف ، ولا يحمل معه سوى النجوع الذى تصرخ معه عصافير البطن ، فلا يشعر بالشبع الا اذا رآها على المسرح ، وكم كانت فرحته غامرة عندما صحبه أحد الكتاب المسرحيين

معه الى بيتها ، لكى يراها على الطبيعة ، وما أن قدمه لها على أنه من هواة التمثيل الذين يرجى لهم خيرا للمسرح ، حتى بادرت به بالسؤال :

— اسمك ايه يا شاطر ؟

وبعد أن فتح الله على الشاطر ، تذكر اسمه ولقبه ، حتى علت وجهها الابتسامة التى سرعان ما استطالت الى ضحكة عالية :

— طيب اسم « زكى » مفهوم ، ولكن سى طليعات ده يبقى ايه ؟

ولم يعرف الممثل الشاب بماذا يرد ، وإنما راح يفكر فى والده كيف لم يسأله طوال هذه السنين عن معنى هذا اللقب الذى يرن كأنه لغز من الألغاز ، ويتهاذى كأنه أحجية من الأحاجي !

وترك زكى طليعات ورائه المثلة التى كانت تكلمه وفى يدها سكين المطبخ ، ليلتقى بها بعد عدة سنوات أمام المأذون !

وكيف التقى زكى طليعات بعلاق التراجيديا جورج أبيض ؟

كان يقدم رجلا ويؤخر أخرى وهو فى طريقه اليه ، وتحدث اليه وهو يتلثم وكان لسانه مربوط بحجر ، أو كأنه فقد أسنانه جميعا دفعة واحدة . وجاء دوره فى القاء مقطوعته التمثيلية ، وكان الأخير بين المتقدمين ، فما كان من العلق الا أن أعجب به كل الاعجاب ، وسأله فى اهتمام :

— هو انت الجدد الى كان بيكلمنى من شوية وهو بيتته ؟

ومن يومها وزكى طليعات يحوم حول العلق الكبير ، كالفراشة المجنونة بضوء المصباح . وكلما حضر جلسات التدريب التى يعقدها لاجراج المسرحيات الجديدة ، كان يشعر بالقداسة ويحس بالخشوع .

وكيف التقى بالفنان قصير القامة ، طويل الأنف ، صاحب الصلعة التى تلمع والوجه الذى لا يلمع ؟

انه بحق المخرج المسرحى الأول ، وهو بحق صانع أكثر نجوم المسرح المصرى ، وهو فوق هذا وذاك رجل المسرح الذى وهبه فنه وحياته جميعا ، ثم هو أخيرا المخرج الغاضب الذى لا يعجبه العجب ، ما لم يكن قريبا من الكمال .

ومم كان يشكو المخرج الأول ؟

من تحكم مديرى الفرق فى الممثلين والممثلات وفيه هو أيضا ، فهم فى نظره تجار جشعون ، يربحون الكثير ولا يعطونهم الا القليل ، ودارت

عجلة الزمن ، واحترف زكى طليعات فن التمثيل ، ورأى عزيز عيد يوما مديرا لاحدى الفرق التمثيلية ، فاذا به يسمع من أفراد فرقته نفس الشكوى ونفس الاتهامات التى كان يكيلها لمديرى الفرق الأخرى ولكن ينقصها شيء واحد ..

فصاحة الأسلوب ، وبلاغة التعبير ، والمقدرة على الاقتناع .

ثم كيف التقى بمن يسمونه الشيخ .. أو سلامة حجازى ؟ ذلك الذى قفز من حلقات الذكر وتلاوة القرآن الى الغناء ، ثم قفز بعد ذلك الى المسرح ، وقد خلع العمامة وزى الشيخ ليصبح بلباسه العصرى مرآة الزى الحديث ، ومطرب المسرح المصرى بلا منازع مدى ربع قرن من الزمن .

كان زكى طليعات يلقاه كل يوم ، ولكنه لا يذكر متى حدث أول لقاء . كان يلقاه طيلة سنى مراهقته وفى مدارج الشباب الأولى ، الا انه لم يكن يلقاه وجها لوجه . وانما كان يلقاه صوتا فى - الحاكى - أو صورة فى نشرات الدعاية التى تصدرها فرقته ، كما كان يلقاه ممثلا فوق منصة المسرح .

وكم كان شديد التأثير بهذه اللقاءات التى كان يعيشها بكل جوارحه ، ولهذا كان أمرا مقضيا أن يلعب سلامة حجازى دورا فى تشكيل ناحية من مزاج زكى طليعات الفنى .

أجل .. لقد كان صوته مرآة عصره ، عصر ثورة عرابى ، وما جاء بعدها من هزات وفورات وطنية ، كان الشعب خلالها فى فضال مستمر لتحطيم قيود التقاليد البالية ، وأغلال الاحتلال البريطانى .

وماذا عن سيد درويش .. الموسيقىار الذى أطرب الجمهور بصوت غيره ؟

يقول زكى طليعات ان سيد درويش من أبناء الحرمان وأشقاء الألم ، الألم العبقري الذى يبنى ويهدم ، يعطى ويسلب ، فى وقت واحد ، ولكنه فى العطاء أجود ، وفى السلب أرحم ، وهذا هو سر نبوغ هذا الموسيقىار !

أما كيف التقى الانسان ؟

يقول زكى طليعات انه تعرف اليه فى الأمس القريب ، وسرعان ما انجذب أحدهما للآخر وكأنهما أصدقاء منذ زمن بعيد ، وتفسير ذلك أن كليهما يعشق الجمال ، ويرى الله فى الوجه الصبوح ، وكليهما موعود للعاطفة ولواقف التحدى ، وللشهرة والحماس الروحي .

وتعلم زكى طليعات منه الكثير والكثير جدا ، تعلم أن القلق الروحي هو سر النجاح وبغيره تتجمد المواهب ، تعلم أن اللحن الجماعى أفعل فى التأثير على الجمهور من اللحن الانفرادى •

فبالجماعة ، وليس بالفرد قامت ثورة ١٩١٩ •

وماذا عن الممثل الذى كان يضحك الجمهور احيانا من خلال الدموع ؟
ماذا عن نجيب الريحاني ؟

يقول زكى طليعات أنه أحب هذا الفنان بعد كره ، وصافاه بعد عداوة وصار يحرص على أن يلقاه ، كما يحرص على مطالعة كتاب شبيب بحوادثه ، ساحر بأسلوبه ، واذا كان كل انسان بطبعه وسوكة يؤلف كتابا ، فما أكثر التافه من هذه الكتب وما أقل الطريف •

وما أطرف ذلك الكتاب « نجيب الريحاني » • الذى استطاع أن يرسم نهاية مرحلة من المراحل التطورية التى قطعها • « المسرح الهزلى » وذلك من حيث صياغة المسرحية ، ثم من حيث وضوح أهداف هذا المسرح •

نعم • • لقد خلص نجيب الريحاني المسرحية الهزلية من التفكك فى البناء ومن الارتجال فى الحوار ، ثم من كونها مجرد مشاهد تدور على شخصيات ثابتة لا تغير من صفاتها مهما تغيرت الأحداث فى هذه المشاهد ، هذا الى جانب حرص هذه المسرحية على أن تبين للجمهور أسباب التسلية والضحك •

أما الطرف الثانى من ذلك الثنائى العجيب ، الذى امتلك زمام الجمهور وأثر فيه على مدى ربع قرن من الزمان ، وكان لكل منهما فرقته التى تحمل اسمه ، وتعمل على مسرح خاص بها فى شارع عماد الدين ، حتى المسارح والملاهي ، الذى لا يعرف النوم ولا الظلام ، فهو على الكسار الممثل الفكاهى العملاق ، الذى لم تقف أمية القراءة والكتابة حاجزا دون نبوغه فى فن التمثيل ، والذى نشأ من طينة الشعب ، وأمضى حياته يمثل للشعب ، وتوفى فى مستشفى للشعب !

وكيف كان يراه زكى طليعات ؟

رآه فى أواخر أيامه ، ممثلا موظفا بفرقة « المسرح الشعبى » يعمل بالمحافظات خارج القاهرة ، بعد أن زال عنه المجد القديم •

انه ضحكة ، ضحكة مشرقة ، هذه الضحكة مزيج انساني عجيب ، تمتلئ بالسخرية والاشفاق والرثاء ، وتتخذ اشكالا وألوانا مختلفة تبعا

لما تتضمنه من المعاني ، وهي تطول وتقصر ويعلو جرسها وينخفض حسبما يقضى عادل التعبير المؤثر ، انها من الضحك الفنى البليغ ، المؤثر والمعبر معا !

وراح زكى طليمات يذكر ويتذكر عصره الذهبى ، حيث « مسرح الماجستيك » الذى يحمل اسم « جوقة أمين صدقى وعلى الكسار » والذى كان الجمهور يملؤه كل مساء بعد أن يشتري تذاكره بأضعاف ثمنها الاصلى من السوق السوداء . ليشاهد ممثلا خرج فجأة الى النور يمثل شخصية بربرى من أهل الجنوب ، أطلق عليه اسم « عثمان عبد الباسط » يضحك من سلوك الناس ، ويسخر من تفاهاتهم ، فيضحك الناس منه ، ثم يضحكون من أنفسهم !

أما أمين صدقى فكان يكتب لهذه الفرقة ، أو بالأصح كان يستورد لها من باريس أحدث المسرحيات الغنائية « الاوبريت » ، بعد أن يحور فى مواقفها ويخلع عليها صبغة محلية ، ويحشوها بالاغاني ويقدمها كما يقدم الحاوى الكتكوت من داخل جيب أحد المتفرجين ، يقدمها مسرحيات « صرية ذات طعم مصرى ومذاق شعبى » .

وكان نجيب الريحاني يعمل فى تياترو « الاجسيانة » الذى لا يبعد عن « الماجستيك » الا بخطوات ، وكان يؤدى شخصيته المعروفة « كشكش بك » وكانت المنافسة بين الفرقتين حامية ، تكاد تصل الى المبارزة ، التى كان سلاحها عناوين المسرحيات التى تقدمها كل فرقة ، الكسار يقدم مسرحية « أحلام » فيقدم الريحاني بعد أسبوع مسرحية بعنوان « ولو » ويرد الكسار التحية فيخرج « احنا الى فيهم » فيرد نجيب الريحاني بمسرحية اسمها « فشر » .

ويرسل الكسار ضحكة ساخرة « راحت عليك » فيرد الريحاني بمثلها « حمار وحلاوة » .

منافسة ليست لها سابقة فى تاريخ المسرح المصرى ، كان يتابعها الجمهور وهو يضحك ، ثم يذهب الى دورها فيزداد ضحكا على ضحك ، أنه كان يقول زكى طليمات العصر الذهبى للمسرح الهزلى ، الذى صلب عوده بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى !

وماذا عن مبعوث العناية الالهية لانقاذ فن التمثيل ؟ .. ماذا عن الممثل البك .. ابن الباشا المهندس ؟ ماذا عن يوسف وهبى ؟

انه فى تقدير زكى طليمات .. العظامى والعصامى ؟

هو العظامى بحسبه اذ هو البك ابن الباشا ، ثم هو العصامى .

بعد ذلك اذ نزل الى كسب عيشه بطريق العمل الشاق ، وأخذ يبني نفسه بنفسه !؟

وقد يكون من المعروف لدى الجميع ، لدى الخاص والعام ، انه منشيء فرقة رمسيس ، اكبر فرقة في الوطن العربي ، وممثلها الأول للدوار الفكاهية ، وغير الفكاهية ، الادوار الأولى وليست الثانية ، وكان فوق ذلك يؤلف للفرقة ويترجم ، ويقتبس ويدير الشؤون الادارية ، ويروض الممثلين ، ويؤدب الممثلات ، ثم هو يجد بعد هذا كله الطاقة لكي يعطي الشيطان حقه في مغامرات وتحديات ، وفي مناجاة أوراق اللعب .

انه كما يصفه زكي طليمات . . طاقة جبارة وأعصاب من حديد ! وهو كذلك « رجل مسرح » لكل العصور . . ذو قدرات وامكانيات واسعة . ولكن أعظم مواهبه « حسن الحظ » .

ولكن فيما كان يختلف الراقدان . . ولماذا كان كل منهما يلعب صاحبه بالصديق الندود ؟! ويقف على طرف النقيض من الآخرين ؟!

يقول زكي طليمات معترفا بفضل يوسف وهبي على المسرح العربي ، انه لقن الجمهور الدروس الأولى في اللياقة والسلوك الطيب اثناء حضور حفلات التمثيل ، ثم المحافظة على مواعيدها ، ويقول كذلك انه قدم الى الجمهور ما يجب . وما يرتاح الى رؤيته ، فاكسب شعبية واسعة ، هي الأولى بين كبار ممثلي المسرح الجاد .

وكان زكي طليمات يختلف معه في هذه الرؤية ، لانه كان ولا يزال ينادى بأن يقدم الى الجمهور ما يجب أن يراه هذا الجمهور . وكانت تقوم بينهما من وقت لآخر حرب صحفية نقدية ، وتحديات حارة حول اختلاف رؤية كل منهما للمسرح .

الا انهما بعد أن تقدمت بهما السن ، والتجربة ، وبعد أن صفت الرؤية . اتضح لهما ان كلا منهما كان على حق ، انه يكمل الآخر في رسم رسالة المسرح !

ومن بعد كل هؤلاء ؟

كاميليا . . أو القصة التي لم تتم ، وزكي طليمات يروي قصتها لا على أنها قصة النجمة السينمائية التي احترقت بها الطائرة وحسب ، ولكن على أنها قصة كل فتاة تجتذبها أضواء السينما ثم لا تلبث أن تتعهدا أية آثمة تزين لها أن الفن لهو واستهتار بالقيم ، وخروج على

الاعتدال في تناول شئون الحياة ، وانه اذا كانت الغاية تبرر الوسيلة ، فان عدة الفتاة في السينما هي ما تكون عليه من أنوثة وفتنة ، وليس بما يجب أن تكون عليه من ثقافة وحضور فني . قابلها لأول مرة ، وهو يستقل المصعد الى سكنه في العمارة الكبيرة ، وكانت بصحبة شاطر من شطار السينما ، قدمها له على أنها ليليان ليفي . . . هاوية سينما وبطلة فيلمه الجديد ، وقدمه لها على أنه عميد المعهد العالي للتمثيل ، ومدير الفرقة المصرية .

لقد كانت على وسامة ملقطة وجاذبية طاغية ، وان كان ثوبها دون المتواضع ، بل وبه فتق صغير عند الكتف .

ولم تمض سوى أيام ، واذا به يلتقي بها في ذات المصعد بصحبة نفس الشاطر ، ولكن بعد أن تبدل زيها ، وصارت نموذجاً للزى الحديث وآية في الانوثة والجاذبية والجمال ، وحاول أن يتذكر اسمها . . ليفي ولكن الشاطر تدخل قائلاً : « اسمها الجديد . . كاميليا . . وكاميليا حاف » فرد عليه ، ولماذا لا تسميها : « غادة الكاميليا » فصاحت وهي تحتج : « لا . . أنا قرئت حكايتها . . دى ماتت بالسل ! » .

وتعددت لقاءات المصعد ، وفي كل لقاء تزداد كاميليا نجاحاً وشهرة ، وسألته ان كانت تستطيع أن تمثل في المسرح ، فشرح لها كيف أن التمثيل لا تغني فيه الموهبة عن التعليم ، ولا التعليم يغني عن الموهبة ، ولكنها أصرت تقول : « لا . . السينما مش عاوزة تعليم . . قالوا لي كده ، قالوا لي ان الواحدة مادام تبقى حلوة وشيك ولطيفة مع الزملاء يبقى خلاص ! » .

وهكذا كما يقول زكي طليمات نضجت مفاتن كاميليا على قاعدة الغرض الضنين ، واطلب الملح ، فأصبحت انفتنة وقد تبوأ عرشاً ، والجاذبية وقد لبست تاجاً ، ولا عرش ولا تاج الا ويسير وراءهما الجبروت ، والجبروت ولو في أنفه الأشياء يحمل أسباب فنائه ، فما تركت كاميليا شيئاً يهدم الصحة ، ويدنى من التلف الا وأخذت به ، بعد أن رفضت فضيلة الاعتدال في شئون الحياة . كانت تحب الذهب ، ولكنها كانت تحبه بطريقتها الخاصة ، تصل له وتبتهل بيدها اليمنى ، وتبعزقه بيدها اليسرى ، وكانت تسرف في صحتها ، حتى أوفت على نهاية كانت أشبه بالنهر اذ يقارب المكان الذي يصب فيه ليتلاشى ، انها مريضة بالسل ، نفس المرض الذي أصاب غادة الكاميليا .

ونصحها الأطباء بالسفر السريع الى مصحات سويسرا للعلاج ، فأجلت العمل في فيلم جديد كانت قد تعاقدت عليه من أجل السفر ،

ولكنها لم تجد مكانا لها باحدى الطائرات ، وهذا يعنى أن تنتظر أسبوعا آخر .

ودق جرس التليفون ، وكان مسئول شركة الطيران ، لقد تخلف أحد ركاب هذه الطائرة لعذر طارىء ، وانتقلت تذكرته اليها لتسافر على نفس الطائرة .

ومضى يوم ، وفى صباح اليوم الثانى ، طلعت صحف الصباح تحمل نبأ احتراق احدى الطائرات ، ومن بين ركابها ٠٠ كاميليا !

فاتن حمامة ٠٠ فاتن وبس ٠٠ سيدة الشاشة العربية .

انه يذكر متى رآها لأول مرة ، كان ذلك عام ١٩٤٤ ، وفى العام الأول من افتتاح الدراسة فى « المعهد العالى لفن التمثيل العربى » الذى يؤلف طبعه ثانية ومنقحة من « معهد التمثيل الحكومى » أول معهد انشأته وزارة المعارف عام ١٩٣٠ ثم أغلقت الوزارة باسم مخالفته للتقاليد والآداب ، بعد عام واحد فقط .

الطلبة الذين سينتظمون فى الدراسة بعد نجاحهم فى امتحان القبول ، مجتمعون فى أحد فصول الدراسة وهم يترقبون المجهول ، ويحسبون ألف حساب لأول لقاء سيتم بينهم وبين زكى طليمات بعد برهة قصيرة من الزمن .

وسألها أن تصعد الى المنصة لتمثل أى دور !!

ولم يكن فيما قدمته شىء من الخدق الفنى ٠٠ ولكن كان هناك اشياء تنبىء عن فطرة سليمة وخصبة ، صوتها ضعيف ولكنه ثاقب وساخن ينفذ الى ما وراء الاذن ، الى القلب ، انها تحس ما تقوله احساسا عميقا يرتسم على كل أعضاء جسمها ، مثل صندوق آلة الكمان أو العود ، الذى يهتز بكل كيانه عندما تلامسه ريشة العازف ٠٠

واليوم تجلس فاتن حمامة بجداراة على عرش السيتما العربية ، وقد زالت عنها اللدغة التى تجعل حرف الراء على لسانها يتحول الى حرف غين ، على طريقة أهل باريس فى النطق ، وكان ذلك بفضل تمرينات الالقاء التى وضعها لها استاذها الأول زكى طليمات !

وماى أقول استاذها هى ولا أقول استاذ الجيل الفنى الحديث كله ، ان زكى طليمات هو الحاوى الكبير الذى خرج من بين أصابعه أجيالا

وأجيال ، ممن يضيئون حياتنا الفنية الحاضرة فى المسرح والسينما ،
والاذاعة والتليفزيون ، وهو ليس الحاوى الذى يعتمد على الشطارة والفهلوة
ولكن على العلم والمنهج ، انه المنهج الفنى ، أو علم الفن فى حياتنا
التمثيلية بوجه عام .

أن رسالته فى الفن ، وفى اضاءة حياتنا الفنية ، وفى تصحيح مسارنا
الفنى رواية طويلة ، بل مسرحية كاملة الطول ، بل ملحمة .. ملحمة
حب وعشق ، اصرار ونضال .. كفاح ونجاح .

وليست ذكرياته وحدها ، بل حياته كلها ، هى تلك القصيدة
الرائعة من الشعر المشرق الجميل .

شاعر يكتبه الشعر

تكلمت كالماضين قبلي بما جرت به عادة الانسان أن يتكلما
فلا يعتمدني بالاساءة غافل فلا بد لابن الأيك أن يترنما

هذا البيتان اللذان انشدهما محمود سامي البارودي ، باعث النهضة
الشعرية الحديثة بمقدار ما ينطبقان على شعره ، ينطبقان على شعر هذا
الشاعر الذي يصدر عن طبع لا عن تطيع ، وعن فطرة لا عن فكرة ، وينساب
منه الشعر كالماء ينساب من الغدير أو الضوء يعكسه وجه القمر .

وكما يفرد الطائر في سهولة ويسر ، ويرف بجناحيه في غير تكلف
ولا عسر ، يرسل هذا الشاعر كلامه منظوما موزونا ، فنسمع له جرسا
موسيقيا جميلا ، ونرى فيه بناء معماريا متكاملا ، وإذا بجمال السلاسة
يضاف إليه جمال البساطة ، وإذا بالشاعر ينسج بطبع موهوب كما لو
كان « ابن الأيك » حقا الذي لا يملك الا أن يقول شعرا !

وقد نتساءل هل يترنم الشاعر كما كان يترنم الأقدمون ، أم أنه
يترنم على غرار المحدثين ؟ بعبارة أخرى : .. هل هو شاعر تقليدي أم
أنه واحد من الشعراء المجددين ؟

الواقع أن شاعرنا إبراهيم صبرى من أولئك الشعراء الذين استطاعوا
أن يجمعوا بين التقليد والتجديد ، أو بين التراث والمعاصرة ، وأن يزاوجوا
بين كلا البعدين في رؤية ابداعية واحدة ، نرى فيها معا وفي وقت واحد
طرفي قوس الطيف الشعري .

فاذا أعطينا شعره آذاننا سمعنا رنين الشعر القديم ، وإذا أعطيناه
أيضا أبصارنا رأينا الصورة الشعرية الحديثة ، وإذا أعطيناه وجداننا ،
عشنا تجارب ذاتية صادقة ، وإذا أعطيناه عقولنا التحمنا بقضايا المجتمع
والعصر .

يقول الشاعر في قصيدته « لامية العرب الجديدة » :

دعى الأسى ، وتعالى نحى بالأمس لا وقت للنأس : والحفاق فى عمل
وكيف تمضى بلا بشر دقائقنا مادام فى العمر ساعات من الأجل

وهل نبيع لماضيها مصائرنا وأنعس الناس من يبكي على طلل.
ولو تهيب كل من غد لـبدا عصر الصواريخ مشدودا الى الابل.

وتفسير ذلك نفسيا أن العملية الإبداعية عند إبراهيم صبرى تمر بعدة
مراحل مرورا تلقائيا ، فهو يتلقى معطيات الحياة من حوله باذنه ، ثم
يتمثلها بوجدانه ، ثم يعيها بعقله ، ثم يفصلها عن ذاته ، فإذا هي قصيدة
من الشاعر تخلقت كما يتخلق الكائن العضوى ، وانفصلت عن ذات صاحبها
ليصبح لها كيانها الوجودى الموضوعى .

أما رهافة حاسته السمعية لرنين الشعر القديم ، فمرجعها قراءته
دواوين الشعر ومشاهير الشعراء ، ووفرة محفوظه الشعرى لتراث الشعر
العربى التليد ، حتى حفظ قواعد النحو والعروض والبديع وتصور هيئات
التراكيب العربية وجرت على لسانه الألفاظ حسبما تقتضيه المعانى ، أسمعته
يقول فى معارضته لدالية المعرى المشهورة :

تعب كلها الحياة ولكن كل جهد يهون عند الحصاد
تعب يثمر الحياة فما أعـ جب الا من راغب فى الرقاد
يحسب الموت راحة وهو راح أيقظت غافل الكرى والسهاد
وأزاحت عن العيون غطاء فانجلي الحق واليقين ينادى
ما خلقنا لكى نموت فنفنى انما الموت رحلة للمعاد

وأما تمثله الوجدانى لمعطيات الحياة ، فيتبدى فى قدرة الشاعر
على إحالة التفكير الفلسفى الى تأمل وجدانى واستبطان ذاتي ، وتعبير
عن موقف النفس البشرية من حقائق المعلوم وخبايا المجهول . فهو لا يحفل
بالفكرة ذاتها ولا بالحكمة من حيث هي كذلك ، ولكنه يتمثل الأفكار
والحقائق تمثلا وجدانيا ، حتى يفعل بها ويتفاعل معها ، وتصبح بعضا
من كـله ، وبذلك تتكون المرآة التى يرى الشاعر فيها ذاته وترى الطبيعة
فيه نفسها ، حتى يتم التقابل بين الطبيعة والوجدان . . أسمعته يقول:

فى قصيدة « الغصن الثائر » :

يا غصنا احيا الشجرة . .

احيا البذرة والثمرة . .

- ونضا عن جذع الطهر لفائف شيطانية ..
- كادت تطمسه .. تحجب عنه ضياء الحرية ..
- حتى ليخال الناظر أن الشك هو الايمان ..
- أو أن سياج الحق هو القضبان ..

*

- قضبان ملتفات حول الجذع الأخضر
- كادت تعصر لحاه الأزهر ..
- كادت تكتم أنفاس براعمه السماء ..
- بيد الظلماء ..

وسواء استمد الشاعر مضمون شعره من الطبيعة الخارجية ، أو من ذات نفسه العاطفية ، فاننا نراه يحرص على الطابع الوجداني الذي اذا فقدته الشعر ، فقد جوهره ولم يستطع أن يعوض هذا الفقدان بأية واقعية أو طبيعية أو محاكاة تقليدية ، فالشعر في مضمونه تعبير عن وجدان الشاعر ، أيا كان مصدر هذا الوجدان الذي تختلط فيه الطبيعة بذات الشاعر وحياة مجتمعه وواقع عصره ..

- لكن الفصن الثائر شق طريقه ..
- وأزاح يد الجبروت ..
- يد الاظلام وشد عروقه ..
- وأعاد لقلب الجذع .. لقلب الدوح رحيقه ..
- فأقام وأصلح عوده ..
- وأمد بنيل الحب وروده ..
- فأضاء الأمل وصار الفصن حقيقة ..
- وتنفس صوت الحق وصار حقيقة ..
- وأحال الآهة زغرودة ..
- وأحال الأنة أنشودة ..

ومن هنا يأتي الوعي العقلي للعملية الابداعية لدى الشاعر ، الذي يتمثل في الصورة الشعرية والتركيب اللغوي والجرس الموسيقي ، بحيث يأتي كلامه المنظوم بترتيبه الطبيعي الذي يتسق مع التركيب النحوي ، بغير حاجة الى تقديم أو تأخير ، ودونما خضوع لما يعرف بالضرورة الشعرية . وهذا سر من « أسرار البلاغة » ، كما يقول عنوان كتاب عبد القادر الجرجاني الذي ذهب فيه الى أن موضع الجمال الأدبي كثيرا ما يكون في أن تتبع الألفاظ ترتيب المعاني في العقل ، وهذه المعاني انما تلتزم في ترتيبها منطق العقل فهو الذي يوجب للسابق أن يسبق ولللاحق أن يلحق ، فاذا وجب لمعنى أن يكون أولا في النفس ، وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا في النطق . خذ مثلا هذه الأبيات من قصيدة « جنة الحرمان » :

مالى أرى عينيك فى بستانى تغتال فاكهتى على الأغصان
عجبا .. أتشهدها لأول مرة أم أسكرتك نسائم البستان
أم نفسك الحيرى .. بكل غرامها قد سولت مالىس فى حسابنى

ومن الواضح أن شعر هذا الشاعر ، يعبر عن شاعر مطبوع غير مصنوع ، يحمل موهبته الشعرية فى احدى يديه وتجربته الحياتية فى يده الأخرى ، ولا تحمله ضرورات الوزن والقافية على غير مقصده ، ولكنه يقول فى شعره المعنى الصحيح فى اللفظ الفصيح ، ولا ينظر الى جمال البيت مكتملا ، بل ينظر الى جمال البيت فى ذاته وموضعه ، والى جملة القصيدة فى تركيبها وترتيبها ، ثم فى تناسق المعانى مع الألفاظ .

وهنا نصل الى تخلق القصيدة فى ذاتها ، وانفصالها عن ذات الشاعر ، بحيث تصبح كائنا عضويا له منطقها الذاتى ، فيما يسميه الشاعر الكبير ت . س . البيوت ، بالمعادل الموضوعى ، فعند البيوت أن العمل الأدبى خلق لا تعبير ، وهو كائن مستقل له حياته الخاصة ، التى يجسم فيها احساس الشاعر ، ويعادله معادلة كاملة ، وكلما ازداد انفصال شخصية الشاعر عن عقله الخالق زاد اكتمال الفنان ، وزادت قدرته على تفهم المشاعر المختلفة التى هى مادة الفن ، وعلى إحالتها الى شئ جديد هو العمل الفنى !

وهذا ما عبر عنه البيوت فى مقاله الشهير «التقاليد والنبوغ الفردى» بقوله : « ان الاختلاف بين عقل الشاعر الناضج وعقل الشاعر غير الناضج لا يعزى بالضرورة الى أن شخصية الاول أقيم من شخصية الثانى ، ولا الى

أن الأول لديه ما يقوله أكثر من الثاني ، بل يرجع الاختلاف الى أن عقل الشاعر الناضج أداة أصلح لاستقبال مشاعر وجدانية معينة ومتعددة للغاية ، تتفاعل فيه في حرية ، وتتحول الى مركبات جديدة » .
وفي تقديري أن ما يقوله اليوت نجد له صدى في قصيدة « الثلج والبركان » .. التي يقول مطلعها :

حير الود في عيون الحسان بازغ شب سابقا للألوان
غشى الهام .. واستباح المحيا وتحدى صباية العنفوان
ينبئ الناظرين - ظلما - بصب رحلت عنه أمسيات الأمانى
والذى تعلم الأمانى عنه لا يدانيه فى الرجاء مدانى
ولياليه .. ما برحن شهودا أنه قطب نجمها دون ثان

وتجئ الصورة الشعرية بعد النغمة الموسيقية لتشكّل ملمحا من أهم ملامح شعر هذا الشاعر ، فكما أن شعره نسمعه بالأذان فهو شعر نراه بالعيون ، ولأنه شعر صور ، وصاحبه كالفنان البارع لا يلقي بالألوان على لوحته جزافا ، ولا يرسل الخطوط حولها كيفما أتفق ، ولكنه يورد تفاصيله مترابطة متماسكة فتنبؤ القصيدة بين يديه تموا من الداخل ككل الأعضاء الحية ، وإذا بها فى النهاية وحدة كاملة ، لا سلسلة من الأبيات يتلو الواحد منها الآخر .

ان الصورة فى شعره ليست من قبيل الزخارف السطحية التى يمكن امتدادها الى ما لا نهاية بالتكرار المستمر ، ولكنها الصورة ذات الأبعاد التى تتوزع فيها الظلال والأضواء ، ويتناسق فيها القريب والبعيد ، وتمدد على أزمان مختلفة لكى تكتسب صفة العمق ، وهذا كله من أجل استهداف وحدة الموضوع وقوته وجماله ، ولذلك يصعب علينا فى قصائده أن نرفع بيتا واحدا من مكانه ، دون أن نترك فجوة ظاهرة فى الصياغة والمعنى . انظر اليه كيف يقول فى قصيدته : « من يكون ؟ » :

أهداب عينيك تعترف ..

انى أراها ترتجف ..

وتكاد تنطق بالذى يأبى لسانك أن يصف ..

لكن كل حقيقة لابد يوما تنكشف ..

- ولقد وشى بحقيقتك ..
- قلق بدا في نظرتك ..
- في لفتتك في بسمتك وفي احمرار وجنتك ..
- لما هربت من الاجابة عن سؤالى ..
- وأخذت تصطنعين أنك لم تبالى ..
- لكننى قد جئت أسأل : من يكون ..
- ذاك الذى بالأمس كنت تحدثين ..
- همسا بصوت عاطف ..
- ينساب عبر الهاتف ..

واللغة التى يستخدمها الشاعر ليست لغة الحس ، ولكنها ان صح التعبير لغة الحدس ، فهو يحاول أن يمسك بالكلمات النقية أو المنتقاة ، أو بالألفاظ الندية الطازجة فاذا كان لزاما عليه أن يتعامل مع اللفظ العادى أو المألوف ، اجتهد أن يكسبه ظلالة خاصة ، وأن يخلع عليه شفافية جديدة .

وهكذا تصبح قضية اللغة هى قضية الوصول الى الحدس اللغوى الأول فى التجربة الشعرية ، هى قضية الافلات من اللغة الواحدة التى تفرض سلفا على كل قصيدة ، الى اللغة المتعددة التى تجعل لكل قصيدة لغتها الخاصة ، انه يقول فى قصيدته « جنة الحرمان » :

لا يا حبيبى .. عد لناصع حينا واهدا .. لعلك ترتجى غفرانى
ان كنت يوسف بالجمال فما أنا امرأة العزيز ولا الهوى بهوانى
لا تشتك الحرمان .. بل عشه معى .. ما أجمل اللقيا على الحرمان

ولكن .. هل ثمة ثنائية بين الشاعر والعالم ؟ أو بين الرؤيا والشعر ؟ .. صحيح أن الشعر لم يعد تعبيرا عن العالم ، ولكنه أصبح نسيج هذا العالم ونبضه ، أصبح لغته وطبيعته وصوته ، فهل يعنى هذا هجرة الشاعر الى عالم جوانى أكثر صدقا ، وأبعد مدى ؟

ان الشاعر ابراهيم صبرى فى محاولته لتخطى هذا التناقض عبر جسور الحب ، يقيم من جديد علاقة بين العالم والانسان ، فهو مسافر

أبداً في قارات الداخل والخارج ، حيث الذات فيما يقبضه الاسراء والمعراج
الدائمين بين أقاليم الجسد وأقانيم الروح .

انه بالحب تسقط الثنائية القائمة بين الأطراف ، وينحل التناقض
المائل في الأشياء ، وتبزغ من رقدة الموت صحوة الميلاد الجديد . فالحب
هو الألف والياء في دراما الحياة ، هو الفردوس المفقود في ساعة الموت ،
وهو الفردوس المستعاد في لحظة الميلاد .

والشاعر يعرف أن دراما الحياة ليست كوميديا الضحك والسرور ،
ولكنها تراجيديا الدم والدموع ، وأتينا بالبكاء نأثي الى الدنيا وبالبكاء
أيضا نلقى السلام . ولكنه يدرك تماما أن الرحلة من الشاطئ المأمول الى
الشاطئ المجهول ، لا تكون الا في زورق الحب ، لأنه مهما يكن من شيء
.. فلا خلاص الا بالحب ، فهو يقول في قصيدة « نداء الخلود » :

ولو فطنوا لما ظلموا فؤادا بهجر الحب يهجره الوجود
وكيف تكون دون هوى حياة هو الشريان فيها والوريد
وكل الناس موجود .. ولكن بقدر الحب يحيا أو يبب

وهكذا يرتبط بالحب الوجود ، ويفتح الحب سبيل الخلاص أو
طريق الخلود ، ويصبح الخلاص بالحب هو المحور الرئيسي الذي تدور
حوله قصائد هذا الشاعر ، من الحب العاطفي الى العشق الالهي ، مروراً
بظاهريات الحب .. حب الوطن وحب الطبيعة وحب الجمال !

وكانى بشاعرنا المعاصر يتمثل قول الشعار الصوفي العظيم
محيى الدين بن عربي :

أدين بدين الحب انى توجهت ركائبه فالحب دينى وإيمانى
ولكن ديانة شاعرنا للحب ، ليست هي ديانة العاشق الأفلاطونى
الذى يمارسها بالعقل ، ولا هي ديانة العابد الصوفى الذى يتمرس بها عن
طريق القلب ، وإنما هي ديانة شاعر معاصر جاءته من خلال تجاربه
الوجودية وممارساته الحية ، غير منعزل عن الأشواق ، وغير كافر
بالأشواق ، بل هو يضع احدى يديه فى زمهرير الثلج واليد الأخرى فى
حمم البركان ، ولكن وجدانه كله يتأجج بالإيمان .

الإيمان بالكائنات البشرية المتناهية ، التى تستطيع عبر طريق الحب
أن تقترب من الوجود اللامتناهى ، أو من الحقيقة الكونية الكبرى . فحب

الانسان للكون هو وسيلته الى معرفة الحق ، وحب الانسان للانسان هو وسيلته الى معرفة الخير ، وحب الانسان لذاته هو وسيلة الى معرفة الجمال .

وتفسير ذلك أن الانسان منذ اللحظة التي شعر فيها بوجود نفسه ، شعر كذلك بوجود الكون ، وتجلي له المطلق في كل شيء . . . وما كان له أن يشعر بهذا كله ، الا عن طريق الحب . فلو لم يحب نفسه لما شعر بها ، ولو لم يحب الكون لما أحس به ، ولو لم يحب الله لما عرفه ، وهذا ما عبر عنه الشاعر بقوله :

وغاية نفسى أن ترى الشعر ملهما وغاية قلبى أن يرى الحب حاديا

وقد تغرينا هذه الرقة العاطفية بالنظر الى الشاعر نظرة وردية ، لا أشواك فيها ، ولا أعشاب ، على اعتبار أن الحياة عنده سهلة التعاطى وفيرة العطاء ، لا عناء فيها ولا معاناة ، ولكن الشاعر الذى تمددت حياته بين طرفى النقيض . . بين الشوك والشوق ، بين الثلج والبركان ، عرف كيف يتجاوز أسطح الأشياء بالفوص فى أعماقها ، واستيعاب طرفى النقيض فى مركب جديد ، الحب قلبه أما قلبه فهو الشعر ، أسمعته ينادى المتنبي الشاعر العربى القديم :

أبا الطيب اسمعلى . . . وكن لى مجاوبا ففى اثر ما أبدعت صغت القوافيا
وما كنت يوما ناظما ما نظمته اذا كنت قد عمرت حتى أوانيا
كلانا به مس من الدهر ساء وضلل عن درب الوصول المساعيا
ولكننى لم أشك دهرنا معاندا لأنى بهذا أشتكى الله عاصيا

الا أنه كما قال الامام النفرى صاحب كتاب « المواقف والمخاطبات » فى « موقف التيه » : « وأفرح فانى لا أحب الا الفرحان » . . والفرح توأم الحب وشقيقه الحبيب !

غير أن هذه الرقة العاطفية ، التى عمادها التعبير الصادق عن الشعور الصادق على نحو ما قال العقاد فى شعر ابراهيم ناجى ، لا تخلع صفة الرومانسية على شعر شاعرنا المعاصر ، ولا تغرينا بوصف شعره « بموسيقى الغرفة » على غرار ما وصف طه حسين شعر ناجى ، وانما الموسيقى الرومانسية فى شعر ابراهيم صبرى لهما طابعهما الخاص ، ومذاقهما المتميز .

وصحيح أن موسيقى الغرفة أو سوناتا الغرفة ، كما تسمى فى الموسيقى الغربية ، تختلف عن السوناتا التقليدية بحركاتها الأربع المأثورة ، فهى نغم ميلودى قريب من الرقص وافر الايقاع فيه من الحركات الموسيقية ما يدور حول بعضه بحيث تثير فى النفس الشعور بالخفة والمرح ، فهى أقرب الى شعر الاعتراف منها الى شعر الحكاية ، أو ما يعرف بأدب البوح العاطفى ، وصحيح أيضا أن موسيقى ابراهيم صبرى لا تطمح الى البناء السيمفونى أو الى « هذه الموسيقى الكبرى التى تذهب بك كل مذهب ، وتهيم بك فيما تعرف وما لا تعرف من الأجواء » .

صحيح كل ذلك ولكن الصحيح بعد ذلك كله ، هو أنه اذا كان كل شاعر مهينا لما هيأته له طبيعته ، فان موسيقى الشعر عند ابراهيم صبرى لها جرسها الخاص وإيقاعها المتميز الذى يقترب من البشرى فى الموسيقى الشرقية ، يشيع منه رائحة العطر والبخور ويشير فينا قدرا من الاحساس بالطرب ، دون أن يكون واحدا من شعراء الغزل فى العصر الأموى أو شعراء الغناء فى العصر العباسى .

وعلى الرغم من العاطفة الرومانسية التى نجدها فى شعره ، الا أنه ليس مجرد صدى لشعراء المهجر أو شعراء أبوللو ، فهو ليس صاحب خيال فلسفى مثل جبران خليل جبران أو ايليا أبو ماضى ، ولا صاحب خيال حسى مثل أبو شادى أو على محمود طه ، ولكنه صاحب وجدان من نوع آخر . وجدان فيه الأحلام الوردية الجميلة ، وفيه الأوهام الحزينة الشجية ، وفيه الايمان بالحب كحل لجميع تناقضات الواقع وصراعات الحياة .

ومن هنا كان رفضه للرومانسية الأوربية عامة ، كما هى ممثلة فى كيتس وشيللى ووردزورث من أصحاب الخيال الحسى والفلسفى الميتافيزيقى ، وعدم سيره فى طريق الرومانسية العربية التى كان طريقها ممهدا أمامه بفضل جبران خليل جبران وايليا أبو ماضى وأبو القاسم الشابى والشاعر القروى ، وعامة شعراء المهجر من جهة ، وبفضل أحمد زكى أبو شادى و ابراهيم ناجى وعلى محمود طه ومحمود حسن اسماعيل وعامة شعراء مدرسة أبوللو من جهة أخرى .

ولكنه أثر أن يختط لنفسه طريقا جديدا خاصا به ، بالعودة رأسا الى تراث الشعر العربى القديم ، ولو أنه استعان بمدرسة أبوللو أو بمدرسة المهجر ، بتقاليدهما المستقرة فى العروض وفى العاطفة وفى الخيال لكان صورة باهتة أو صدى خافتا لكل هؤلاء . ولكنه أراد أن يكون « هو » فيقول كلمته الخاصة ، ويعني غناؤه الخاص ، ويكتشف نفسه شاعرا !

وما أنا الا شاعر عز شعره فلم يبك حتى لو رأى الكون باكيا
ولم ييأس ممن أنكروا أو تنكروا ومروا به صما وبكما تعاميا
فحسبى فخرا أن ترى الشعر شامخا يخبر له ما قيل من قبل جاثيا
الا ان أصوات الشعر ثلاثة كما يقول ت . س . الیوت ، الصوت
الأول صوت الشاعر وهو يتحدث الى نفسه ، أو لا يتحدث الى أحد ،
والثاني صوت الشاعر يتحدث الى جمهور صغيرا كان أو كبيرا ، أما الثالث
فهو صوت الشاعر وهو يحاول أن يخلق شخصية درامية يتحدث بالنظم ،
صوته لا عندما يقول ما يستطيع هو شخصيا أن يقول ، بل ما يستطيع
فحسب أن يقول فى حدود شخصية وهمية تخاطب شخصية أخرى
وهيية .

واذا كان التمييز بين الصوت الأول والثاني . . بين الشاعر وهو
يتحدث مع نفسه وبين الشاعر وهو يتحدث الى غيره ، يثير كما يقول
الیوت قضية التعبير الشعري ، وكان التمييز بين الشاعر الذى يخاطب
آخرين بصوته هو شخصيا ، أو بصوت يتمثله ، وبين ذلك الذى يبتكر
حديثا تتبادله شخصيات وهمية ، يثير على حد تعبير الیوت قضية الفرق
بين النظم الدرامى وبين النظم غير الدرامى .

ففى تقديرى أن الشاعر ابراهيم صبرى اذا لم يكن قد أسمعنا بعد
صوته الشعري الثالث ، واتجه بشعره الى الدراما ، فقد أطرنا بصوته
الأول وهزنا بصوته الثانى لانه استطاع بحق أن يملك ناصية التعبير
الشعري .

أجل ان الانسان يظل يرتعد بين أمل الحياة ويقين الموت ، ويظل
مشدودا بين طرف الثلج وطرف البركان ، ولكن الحكمة علمتنا أن نحيا
للموت ، بأن نترك على وجه الحياة أثرا وذكرى ، لأنه لا خير فيمن يأتي الى
الدنيا ويغادرها دون أن يترك فيها تذكارا وذكرى ، وادنا صدق قول
العقاد :

والشعر من نفس الرحمن مقتبس والشاعر الفذ بين الناس رحمن
فليس أروع من الشعر أثرا فى الحياة :

ولعل هذا هو ما أدركه الشاعر ابراهيم صبرى ، وما عناه بقوله :
ويبرز فى التاريخ من بعد منصف يقول الذى ألقاه فى الحلد راضيا
لقد كان - بل مازال - بالحب شاعرا يعيش شباب الدهر . . حيا وباقيا

العزاء للرواية فقط

في عالم أدبنا النسوى أو الأنثوى ، أو ما اتفقنا على تسميته بأدب الجنس الآخر • يبرز اسم جديد يدق دقات عنيفة على باب الرواية ، عسى أن يفتح له هذا الباب ، فتصبح صاحبة هذا الاسم من الأدبيات المصريات ، وأدبيات الرواية المصرية بالذات •

وليس غريبا أن يجتذب فن الرواية الى جانب القارئات عددا من الكاتبات أكثر من غيره من فنون الأدب ، ذلك لأن فن الرواية كان ولا يزال من أكثر فنون الأدب التصاقا بالمرأة وتعبيرا عن عالمها الداخلي ، بكل ما يمور فيه من عواطف ، وتختلج فيه من أحاسيس •

وإذا كان فن الرواية بمعناه الاصطلاحي الحديث ، قد نشأ أول ما نشأ في إنجلترا في القرن الثامن عشر ، وكان ذلك بفضل انتشار الصحافة اليومية والأسبوعية وتبلور ظهور الطبقة الوسطى ، وما ترتب على ظهورها من انتشار التعليم بين أبناء هذه الطبقة ، وشيوع الموضوعات الأسرية التي تدور حول المرأة فضلا عن اتساع المساحة بين الكاتبة والقارئة من الجنس الآخر ، فلا يعنى هذا التفرقة بين أدب رجال وأدب نسائي ، لان معيار الاجادة الفنية لا يختلف من رجل الى امرأة ، ولا يتأثر باختلاف جنس الكاتب ، ذكر كان أو أنثى !

صحيح أن التعبير الأنثوى عن مكنون قلب المرأة ، وعن أغوار ما فيها من شعور ، غالبا ما يكون أكثر صدقا وأشد حرارة ، وأقدر على مس وجدان الأنثى فضلا عن الذكر ، ولكن هذا لا يعنى أن ثمة موضوعات

تكتب فيها المرأة وأخرى يكتب فيها الرجل ، ولا يعنى أن أنثوية الموضوع :
ولزوجة التعبير كفيلا وحدهما يخلق الأدب الجيد .

وفى شرقنا العربى وفى مصر بالذات ، ظهرت الرواية مع مطلع القرن العشرين ، وفى ظروف شبيهة بتلك الظروف التى ظهرت فيها الرواية فى إنجلترا ، حيث كانت طبقة اجتماعية جديدة تنمو ، هى الطبقة الوسطى ، وتنمو معها أخلاقياتها وتقاليدها وقيمتها الاجتماعية الجديدة ، وكانت الأخلاقيات التقليدية من خير وشر وفضيلة ورذيلة وحرام وحلال وغيرها من الخلقيات الاجتماعية تمتحن امتحانا جديدا فى أثون تغيير جذرى شامل ، وكانت المرأة تسعى نهائيا للخروج من بقايا الحريم ، والانفتاح على معانى التحرر ، والمساواة ، والاستقلال ، والدخول فى علاقات جديدة مع مجتمع الرجال ، هذا فضلا عن ظهور الصحافة وانتشار الطباعة انتشارا شاملا ، وذيوع التعليم على كل المستويات ، وارتباط هذا كله بنشأة الرواية والقصة القصيرة ، وربما أكثر من أى فن آخر من فنون التعبير ، لأنه اذا كان للتمثيلية مسرحها ، وللشعر روايته ، فقد كان لابد للرواية والقصة القصيرة من مجال آخر تتمددان فيه ، وكان هذا المجال هو الصحافة .

وهكذا كان ظهور الأدب النسائى فى شرقنا العربى مواكبا لظهور الأدب الرجائى لا يختلف عنه ولا يتخلف عنه ، وبخاصة فى مجال النثر القصصى ، فما كتبه وردة اليازجى أو مريانا ملاش ، أو عائشة التيمورية ، لم يختلف من حيث جودة الفن ورفعة المستوى عما كتبه أمين الريحانى ، أو صادق الرافعى ، أو الطغى المنفلوطى . ومثل هذا يقال فى أدب أدبية كبيرة وشهيرة هى مى زيادة ، التى كانت فيما تكتبه ندا لأديب كبير وشهير هو جبران خليل جبران .

فاذا تنقلنا الى عصرنا الحاضر ، طالعنا على قمة الأدب النسائى العربى ، سهير القلماوى وبنت الشاطئ وعاتكة الخزرجى ، اللاتى قدمن فى مجال الأدب النقدى والابداعى ، عطاء ما بعده عطاء ، وهو العطاء الذى يكاد يحسم القضية . قضية الأدب النسائى والأدب الرجائى ، فلا تبدو معه القضية الا جودة الأدب وفنية التعبير .

ولقد جاءت بعدهن موجة أخرى من موجات التعبير النسائى تميزت بالجرأة فى التعبير ، وامتازت بالحرارة فى التصوير ، فضلا عما يمكن تسميته بالصراخ فى التفكير ، وهى الموجة التى ركبتها كل من كوكيت سهيل وغادة السمان ولطيفة الزيات ، وكانما الواحدة منهن تلقى بقفاها.

في وجه الرجل ، لتصرخ بأعلى صوتها .. أننى أكتب كما يكتب أروع الرجال .. أننى أكتب ولا أخشى شيئا .. أننى أقول أشياء لا تقال ..

وليس من شك فى أن هذه الموجة الأخيرة ، كان لها تأثيرها الحاد والعنيف على الموجة التى جاءت بعدها ، والتى كانت كتاباتها أشبه بحد موسى أو نصل السكين سواء من حيث وضوح الرأى أو نصوع الرؤية ، وهى الموجة التى تقف على قممها نوال السعداوى ، ومن بعدها تجيء ديزى الأمير ، وزينب صادق ، وسكينة فؤاد ، وإقبال بركة ، وإحسان كمال ، وهدى جاد ، ورشيدة مهران ، وعائشة أبو النور . من صاحبات الكلمة النسائية المعاصرة ، حيث يقف الوجدان الأنثوى لا فى مواجهة البيئة ولا فى مواجهة المجتمع ولكن فى مواجهة العصر . وهى الوقفة التى لا تشكل تحديا لظروف العصر ، بمقدار ما تشكل استجابة موضوعية وواعية لروح العصر .

أقول هذا كله فى مطلع كلامى عن رواية « ولا عزاء للسيدات » ، التى ظهرت فى سلسلة « روايات الهلال » ، للكاتبة المتصصة « كاتيا ثابت » ، وما كنت لأقول شيئا عنها ، لولا التقريظ الذى جاء على غلاف الرواية . والذى يصف الكاتبة بأنها « قصصية موهوبة ، عرفت كيف تصل الى أعماق النفس المصرية والحياة المصرية ، فى قصصها الكثيرة ، وخاصة تلك الرواية التى تقدمها اليوم ضمن روايات الهلال » . فضلا عن وصفه الرواية ذاتها بأنها : « قصة فريدة فى بابها تتناول مشكلة المرأة فى المجتمع العربى المصرى الجديد ، وحيرتها بين تيارات التجديد وعوامل التقاليد المتوارثة » ، وهى من هذه الناحية عمل فنى جدير بكل تقدير ، ولهذا رأينا أن ننشرها ضمن نشر - الروايات العالمية » .

وما كان هذا التقريظ بدوره يستوقفنا ، لولا صدوره عن شخصية أدبية وثقافية كبيرة لها دورها المؤثر فى حياتنا النقدية ، هو الدكتور حسين مؤنس رئيس تحرير هذه السلسلة ، والمسئول الأول بشكل أو بآخر عن كل ما ينشر فيها . فالى أى مدى أخفق هذا الوصف أو أصاب . سواء بالنسبة للرواية أو بالنسبة للكاتبة الروائية ، هذا ما سوف نراه الآن :

أما عن إعجاب سيده الشاشة العربية فانت حمامة بالقصة ، وإخراجها فيلما يعرض على الناس ، وبهذا تحولت قصة كاتيا ثابت الى معلم من معالم التطور فى تاريخ الفن السينمائى فى عالم العرب كما جاء فى التقريظ أيضا ، فهذا كلام فضلا عما فيه من غلو ومغالاة ، فانه لا يقيم حكما نقديا على عمل روائى ، فسيده الشاشة العربية لها أن تختار من

القصص ما تشاء ، بحيث يكون الحكم الفني لها أو عليها ، متوقفا على مدى قدرتها على أداء دور بعينه داخل قصة بالذات ، أما أن اختيارها هذا يشكل حكما نقديا على عمل روائي ، فهذا ما لا ثقله من سيادة الشائسة العربية ولا نظن أنها تدعيه ، وإنما هو نوع من اقحام اسمها الكبير على مجال النقد الأدبي ، الذي لا شأن لها به على الإطلاق .

ونعود الى « القصصية الموهبة » كاتبا ثابت التي عرفت كيف تصل الى أعماق النفس المصرية والحياة المصرية ، لنفاجأ بأنها إيطالية الأصل ، أقامت في مصر وأحببتها وكتبت روايتها هذه بالإيطالية وقام الدكتوران محب سعد ابراهيم ، وسعيد سالم الباجوري بترجمتها الى العربية ، فهي إذن متمصرة وليست مصرية ، تطل على حياتنا الاجتماعية من الخارج دون أن تعيشها من الداخل ، بمعنى أنها تعان من هذه الحياة ولا تعانها ، تعانقها ولا تعتنقها ، تعانقها ولا تعيشها ، تراقبها بالبصر ولا تراها بالبصيرة ، وهذا جميعه يكفي لكي يضعف من صدقها في التعبير وحرارتها في التصوير ، فاذا أضفنا الى هذا جانب اللغة العربية وكيف أن هذه اللغة بما لها من مزايا خاصة في الفن والتعبير ، والتحام هذه اللغة التحاما عضويا بالحياة الاجتماعية والوجدانية في مصر ، باعتبارها اللسان الناطق بما يعتل في ضمير هذا المجتمع ، أدركنا على الفور مدى الانقصام الكبير بين مضمون التجربة الاجتماعية من ناحية ، وأسلوب التعبير عنها من ناحية أخرى ، وأدات الكاتبة نفسها من ناحية ثالثة وأخيرة . . .

وهذا بعينه هو ما لاحظته عميد أدبنا العربي الدكتور طه حسين ، وهو بصدد الحديث عن بعض الأدبيات في الأربعينات ، من المصريات أو المتمصرات اللاتي كتبن باللغة الفرنسية عن الحياة المصرية ، داخل الأسرة ، وفي كنف البيئة . ومن واقع المجتمع ، فكان نتاجهن الأدبي أقرب الى الأدب الفرنسي منه الى الأدب العربي ، يقرؤه الفرنسيون ويرضون عنه ، وقد يعجبون به ويشنون عليه ، ولكنه لا يبلغ نفوسنا المصرية الا عن طريق الترجمة « لأن من يقرؤه في لغته الفرنسية هم القليلون أو الأقلون عددا .

كذلك الكتاب الذي كتبت السيدة قوت القلوب الدمرداشية « الحريم » باللغة الفرنسية ، ونشرته في باريس ، ووصل الى مصر من باريس ، ولم يصل الى باريس من مصر ، وأثنى عليه في باريس غير كاتب من الكتاب المعروفين دون أن يقرأه كثير من المصريين . على الرغم من أنه يصور مسيرة الحياة في الأسرة المصرية ، ابتداء من الخطوبة الى حفلة الزفاف ، الى ليلة الزواج ، الى مقدم المولود ، الى حفلة السبوع ، فضلا عن الحياة

اليومية فى أيام الأعياد ، وفى أيام الحزن والأسى ، والخلاف الزوجى الذى ينتهى الى الطلاق ، وما يعقب الطلاق من بؤس وحزن وضيق .

وكذلك الكتاب الذى كتبه الأنسة جان أركش بالفرنسية أيضا « مصر فى مرآتى » تصور فيه الحياة فى مدينة الاسكندرية على اختلاف الفصول ، فترسم صورا دقيقة كل الدقة ، صادقة كل الصدق ، سواء للحياة الشعبية أو لحياة الطبقة الراقية ، من ضاربة الودع التى تسعى على الشاطئ ، الى أبناء البك الذين خرجوا مع خادهم يلعبون على الشاطئ ، ومن بائع القصب الذى يسعى فى الشارع فوق عربته ، الى أبناء الباشا وقد أقبلن من المدرسة مغرورات فى ثيابهن الجميلة .

وكذلك الكتاب الذى كتبه السيدة امى خير بعنوان « سلمى وقريتها » باللغة الفرنسية أيضا تروى فيه قصة فتاة لبنانية ، وتصور القرية التى عاشت فيها وماتت ، كل هذا فيما يشبه الصور الفوتوغرافية ، ولكنها الصور البالغة الدقة ، البليغة التعبير .

والذى لا نملك سواء بازاء هذه الظاهرة ، هو العجب ، الذى سبقنا اليه الدكتور طه حسين ، حتى قال : « فأعجب من كتاب مصرى ، تنشئه كاتبة مصرية وتنشئه فى موضوع مصرى خالص ، يمس حياة المصريين فى أدق جهاتها وأعماقها وأشدها اتصالا بنفوسهم ، ثم لا يعرف المصريون عنه شيئا الا عن طريق ما يكتبه عنه الأجانب أو عن طريق النقل والترجمة » .

وفى الوقت الذى يعبر فيه العميد عن رضاه عن هذه الكتب وأمثالها من الناحية الفنية الخالصة ، فانه يحتفظ عليها من الناحية المصرية الخالصة ، « وأما من الناحية المصرية الخالصة فقد أتخفظ فى هذا الرضا بعض الشيء ، لأن الأجانب يسجلون علينا ما سجلته ، فلندع لهم ذلك ، وفى حياة المصريين ما نستطيع أن نقدمه للأجانب ، فنسرحهم ونرضيهم ولا نضحكهم » .

ونعود الى رواية القصصية « كاتيا ثابت » لنذكر مدى الانقسام الكبير بين مضمون التجربة الاجتماعية وأسلوب التعبير أو أدوات الكتابة . لأقول اننا لو تركنا هذه الجوانب الثلاثة ، وانتقلنا الى الرواية ذاتها ، لوجدنا أنفسنا أمام عمل روائى يدير ظهره تماما لكافة مراحل التطور الفنى التى مرت بها الرواية المصرية بعامة والرواية النسائية بوجه خاص . وكأنما الكاتبة بروايتها هذه تقف فى واد ، وكل التطور الذى حدث للرواية المصرية يقف فى واد آخر .

فهنا رواية وان كانت عصرية المضمون ، فانها تقليدية الشكل ، فقد شاءت كاتبها أن تصبها في إطار الشكل التقليدي ، أو في قالب الواقعية التقليدية . . حيث تماسك البناء المعماري ، وتتابع السرد الروائي ، واستدارة رسم الشخصيات ، ونمطية ادارة الحوار فضلا عن النهاية المأساوية المغلقة التي تحل كل المشكلات بالقتل أو بالموت .

وقد نعيب حتى على هذه الواقعية التقليدية التي تجاوزها أدبنا النسائي منذ زمن بعيد ، طابعها الفوتوغرافي المباشر ، حيث تحرص الكاتبة حرص السائح الأجنبي على الدقة في رسم الملامح وذكر التفاصيل . . سواء تلك التي تتعلق بظاهر المكان أو بتاريخ حياة الشخصيات . . حتى ولو كانت شخصيات ثانوية . . أسمعها تقول في وصف المكان : « وكان بائعوا الفواكه في باب اللوق يرشون بالجرادل أرصفة حوانيتهم ترطيبا للفاكهة المرصوفة على شكل أهرامات على جانبي أبواب دكاكينهم . وشغلت من جديد محلات الزهور الجهاز الخاص بانزال المياه في صمت على زجاج واجهاتها ، وفي الحداثق المتوقدة قيظا ، كانت آخر زهرة ، ستونيا ، متشبثة بالحياة تبعث في الهواء رائحة نفاذة . . ولكن ساعات الصباح كانت بديعة منعشة صافية كنظرة طفل برىء » .

هذا مع ملاحظة الركاقة في استخدام الأسلوب ، ففي فقرة واحدة استخدمت كلمة حوانيت ودكاكين ومحلات ، وكلمة فواكه وفاكهة ، أما كلمة « بائعوا » فقد وردت هكذا وصحتها بدون الألف ، وما أكثر الأخطاء التي من هذا القبيل مثل مهندسوا الديكور ص ٦٣ وصحتها مهندسو بدون الألف ، وعبارة « لقد نفذ صبره » ص ١٢٦ وصحتها « نفذ » بالذال وليس بالذال ، وعبارة « وجهها الذي بدى كالحجر » ص ١٤٧ وصحتها بدا بالألف وليس بالياء ، وعبارة « وانكب على العمل » ص ٩٧ وصحتها واكب على العمل ، وعبارة « كأنه مدفوع بقدر خفي لا يعرف كنيه » ص ٣٤ وصحتها « لا يعرف كنهه » .

وهذا أيضا برغم الكثير من التركيبات اللغوية التي ان دلت على شيء فانما تدل على ركاقة الأسلوب ، ومن ذلك مثلا قولها في ص ١٥١ : « فأى غرض خدمته تلك الجمل التي كان ينشرها ، جمل براقة قاطعة مازحة نافذة لا تعنى شيئا ، لأنه - مظهر - لم يكن لديه ما يقوله ، وكان مكتئبا ناضب الماعون منتهيا » .

ترى . . هل يقع العبء وحده على عاتق المترجمين ؟ . . وان صح هذا ، فهل مثل هذا الأدب هو الذي ينتسب الى العربية ويحسب على الأدب العربي ؟

على أنه مهما يكن من شيء ، فالذى كنت أوده الرواية كهذه أن تتجانس شكلا ومضمونا ، فتجنى عصرية الشكل بمقدار ما هي عصرية المضمون ، أعنى أن تكون رواية تجريبية جديدة مضمونا وشكلا ، حوارا وسردا ، أسلوبا ولغة ! .

ومع هذا كله ، ما مدى العصرية فى مضمون هذه الرواية ؟

ان العصرية فيها تكاد تقتصر على عنوانها : « ولا عزاء للسيدات » الذى يكاد بدوره ألا ينطبق على مضمون الرواية ، فالعصرية هنا من المعاصرة لا من العصر ، أعنى من وقوع أحداثها فى الزمن المعاصر لا من تعبيرها عن روح العصر . .

انها قصة الزوجة المطلقة « سميحة » التى طلقها زوجها « حمدى » بعد أن ضاق بثقافتها المحدودة ووعيها الاجتماعى القاصر ، وراح يحقق طموحاته العاطفية والاجتماعية مع ميرفت الفتاة العصرية المتحررة ، التى تقف على النقيض من سميحة فى منطق التفكير وفى أسلوب الحياة . .

ويموت والد سميحة فى حادث تصادم ، فلا يبقى لها من الأهل سوى خالتها وزوج خالتها وبنات خالتها ، ولكنها تقرر أن تعيش مع ابنتها فى شقتها بنوع من التفرد والاستقلال ، وتفكر فى العمل تحقيقا لرغبتها فى الحرية والتحرر ، فتعمل فى أرشيف احدى دور الصحف ، وتقع فى علاقة عاطفية مع طارق مظهر رئيس التحرير ، الذى يقف على النقيض تماما من زوجها السابق حمدى سواء فى منطق التفكير ، أو فى أسلوب الحياة ، والذى كان بدوره قد طلق زوجته الأجنبية فيفيان ، لأنها لم تكن ترضى غروره الاجتماعى وجوعه العاطفى . .

ويحار طارق مظهر فى أمر سميحة ، هل هي واحدة ككل النساء ، أم هي واحدة غير من عرفهم من النساء ؟ ولكن شيئا غريبا غامضا يجذبه الى هذه المرأة ، فيمضى معها فى هذه العلاقة . . هي بدورها يجذبها شيء فيه ، فتقرر المضى معه فى هذه العلاقة . . مهما كانت النتيجة وكائنا ما كانت النهاية !

ويكون حمدى قد ضاق تماما بزواجه من ميرفت ، بعد أن تسببت له بمجونها الاجتماعى فى إهمال مشروعه التجارى الذى أوشك على الافلاس ، فينفصل عنها بالطلاق ويقرر العودة الى زوجته سميحة وابنته دنيا ، واستئناف حياتهم من جديد .

ولكن سميحة على الرغم من محاولات حمدى المتكررة ، والحاح خالتها المستمر ، ترفض العودة الى حياتها القديمة ، ردا لاعتبارها من ناحية

واستجابة لحياتها الجديدة من ناحية أخرى ، ويظن حمدي بإيعاز خاطيء من ادريس البواب ، أن سميحة انما ترفض العودة اليه الى حياته القديمة بعد أن تعرفت في حياتها الجديدة على الليل وعالم الليل ، بل وبعد أن أصبحت واحدة من نساء الليل !

وفي حالة من الاضطراب العصبي ، والهيّاج العاطفي ، يقرر حمدي أن يقتل سميحة ، وبالفعل يطلق عليها وهي على باب بيتها كل ما في مسدسه من رصاصات حتى يردّيها قتيلة ، ويسلم نفسه للشرطة والجمهور ، أما طارق مظهر رئيس التحرير ، الذي يعلم من سكرتيه بما حدث ، وبما قاله حمدي في محضر التحقيق من أنه لم يقتلها الا بعد ما علم بسلوكها الشائن فيأمر بعدم نشر الخبر في جريدته ، وهو يعبث في يده بمفتاح الحياة الذهبي الذي كان قد اشتراه لها على سبيل الهدية .

وهكذا تبدأ وتنتهي رواية « ولا عزاء للسيدات » على نحو يشعّرنا باعتيادية القصة وواقعية أحداثها وامكانية حدوثها يوما بعد يوم ، دون أن نجد تفردا في بابها لا من حيث تناولها مشكلة المرأة في المجتمع المصري الجديد ، ولا من حيث حيرة هذه المرأة بين تيارات التجديد وتوارث التقاليد !

ان الجديد في هذه الرواية هو كما قلت اسمها فقط ، « ولا عزاء للسيدات » ولكن هل يكفي الاسم وحده عزاء للرواية ، وللرواية النسائية بالذات ؟؟

الشعر يقف فوق المسرح

« من العبث أن يفكر مؤلف جيسور في الخلود ، فى الارتقاء الى مستوى فن الشعر اذا لم يحس بتأثير السماء الخفى ، ولم يكتب فى نجمه ، عند ميلاده انه سيصبح شاعرا » .

بوالو - فن الشعر :

الجديد حقا على حياتنا الثقافية بوجه عام ، وعلى لغتنا الشعرية بوجه خاص ، وعلى فن أدائنا التمثيلى بوجه أخص ، هو تلك الأمسيات الشعرية التى قدمتها الأجهزة الثقافية من حين لآخر ، ولا تزال تقدم منها المزيد ، بعد أن لاقت كل هذا لنجاح النقدى والرواج الجماهيرى ، وبعد أن استمالت اليها الكثرة المتذوقة لهذا الفن من فنون التعبير .

وفن الشعر بالذات دون غيره من الفنون ، هو الفن الأوثق اتصالا بترائنا العربى ، والأصدق تمثيلا لأصالتنا العربية ، والأوفق تعبيرا عن عبقرية لغتنا العربية ، لغة الشعر ، أو اللغة الشعرية ، أو اللغة الشاعرة .

من هذا المنطلق تصبح الأمسيات الشعرية لا مجرد ترفيه فنى أو رفاهية ثقافية ، ولكنها ضرورة قومية لإبراز مزايا هذه اللغة العربية ، الشعرية والشاعرية فى آن ، فى زمن تعرضت فيه هذه اللغة وحدها ، من بين سائر لغات العالم ، لكل ما ينصب عليها من معاول النقد والتشكيك والتجريح ، ولكل ما ينصب لها من فخاخ الحاقدين والحاسدين من شرقيين ومستشرقين على السواء ، لأن اللغة العربية هنا وعند هؤلاء ليست مجرد

لغة كلام وكفى ، ولكنها قوام الانسان العربي ، وعمود ثقافته التراثية ، ومحور علاقاته التاريخية وركيزة حوارهِ مع سائر شعوب العالم .

وتأسيسا على ذلك ، كان من الطبيعي ، بل كان مما يتفق وطبائع الأشياء ، أن تقوم أجهزة الدولة الثقافية بتبعاتها ازاء هذه القضية ، قضية اللغة العربية وحمايتها من أيدي العابثين ، سواء عن سوء فهم أو عن سوء قصد ، أو عن الاثنين معا ، لان من واجب الأجهزة الثقافية ، الى جانب غيرها على لغتنا العربية ، أن تذكر وتذكر أنها ليست مطالبة بحماية اللسان العربي وكفى ، ولكنها مطالبة كذلك بحماية الانسان عامة من خسارة فادحة تصيبه اذا ما أصيبت هذه اللغة ، باعتبارها أداة انسانية من أرقى أدوات المنطق الانساني ، ووسيلة عالمية من أرفع وسائل المواصلات بين شعوب العالم . .

ان بيت القصيد هنا كما يقول أستاذنا العقاد ، اعظم من القصيد كله ، لان السهم في هذه الرمية يسدد الى القلب ولا يقف عند الفم واللسان . وما ينطقان به من كلام منظوم أو منثور ، أضف الى ذلك ان الدعوة لهذه الأمسيات الشعرية دعوة اجتماعية حضارية ، قبل أن تكون دعابة ثقافية اعلامية ، وهي دعوة لا تزال بحاجة الى كسب الجماهير بصورة جماعية مباشرة ، وليس مثل الشعر يستطيع أن يمدنا بفرصة التأثير في أذواق الجماهير ، لان دخول الشعر الى حياة الجمهور ، ينطوي على دلالة اجتماعية واعية ، فهو انما يكسبهم صفة الوعي بالعالم والحياة وأشواق الانسان .

فضلا عن أن الشعر في أدائه التمثيلي ، في شكله وإيقاعه وقدرته على حمل وعي الشاعر والتعبير عنه ، هو كسب لحركة الشعر ذاتها ، اذ يساعد على خلق إيقاعات شعرية جديدة ، وابتكار دلالات جديدة لمفردات قديمة في سياق العمل الشعري . لكن الأمور كما يقول فرانز كافكا الكاتب الروائي الشهير ، لا تسير على هذا النحو الا ظاهريا فقط ، لانه اذا كان الشاعر لا يستطيع أن يرينا الا ما هو أساسي في القصة ، فان الدراما ترينا كل شيء ، الممثل والديكور والموسيقى والاضاءة ، حتى اننا نرى ما هو ثانوي ، لأننا لا نرى فقط الا ما هو جوهري .

وهذه الأمسيات الشعرية ، انما تضع الشعر مباشرة أمام أذواق الجماهير يختبر نفسه ويؤثر في الأذواق ، يتعلم منها فيزداد خبرة وصقلا ، ويعلمها فتزداد مرونة وقابلية للتغيير .

هذه العلاقة المتبادلة بين الشعر وجمهوره ، هي الركيزة المحورية التي ينبغي أن يعتمد عليها في اختيار الروائع الشعرية التي يمكن من

ناحية أن تتجاوب مع النفوس ، ويمكن من ناحية أخرى أن تقدم للجمهور ،
فالشعر كما يقول ابن عبد ربه في كتابه الشهير « العقد الفريد » : « فضل
في المنطق ، لم تستطع اللغة استخراجه ، فاستخرجه الشعر بالنغم على
الترجيع لا التقطيع ، وما ينبغي أن نمنع النفوس معايشة بعضها بعضا » .

وفضلا عما في هذا الرأي عن الشعر من تعريف بوظيفته الفنية
ودلالته الاجتماعية ، فهو رأى يمكن أن يتخذ مقياسا لاختيار تلك الروائع ،
لان العبرة في هذه الأمسيات أو الليالي الشعرية ، ليست فيما تحيى من
ذكرى الشعراء ولكن فيما تقدم من عيون الشعر ، فمن فحول الشعر
ورواده من لا يصلح شعرهم لمثل هذه الأمسيات ، وهذا معناه ان العبرة
ليست بالشاعر ، ولكن بالشعر ذاته ، حتى تتحقق الفائدة المرجوة من
هذا التلاقى بين الشعر وجمهوره .

فالشعر « فضل في المنطق » كما يقول ابن عبد ربه ، أى بقية من
الاحاسيس والمشاعر ، من الانطباعات والوجدانات ، من خلجات النفس
واهتزازات القلب ، من قشعريرة الفكر ومما لم تستطع لغة النثر أن
تستخرجه من داخل الذات البشرية ، فاستخرجه الشعر بالأوزان والايقاع ،
بالقوافي والبحور ، باختصار بما يعرف بموسيقى الشعر آ

ولكن هذا الاستخراج لا يتم الا بالحساسية المرهفة ، ولا يتأتى
الا باللماحة البارة ، وذلك فى « ترجيع » هذا الشعر ، أى فى لقائه
أو بالأحرى فى فن القائه ، لأن « التقطيع » أى النظم والقراءة حسب
تفعيلات الخليل بن أحمد ، لا تكفى كما لاحظ بحق الدكتور محمد مندور ،
فى تحقيق هذا الهدف العسير ، وهو على حده تعبيرة « الشعر الذى تهفو
له النفس ، لانها تلمس فيه أعماقها الخفية ، ولهذا لا ينبغي أن تمنع
النفس من معايشة بعضها بعضا » .

وليس من الضروري أن يكون هذا الشعر كله من النوع الرومانسى
الذاتى العاطفة ، بل قد يكون من الشعر الواقعى أو الرمزى ما دام هدفه
لا يقف عند تقرير واقع ، أو الرمز لفكرة مجردة ، بل هدفه الكشف عن
خلجات النفس ازاء الواقع ، واهتزازات الشعور أمام حقائق الحياة
وما وراء الحياة ، وسنحات الفكر أمام مظاهر الطبيعة وما وراء الطبيعة ،
فهذه « الحساسية الشعرية » هى ذلك « الفضل من المنطق » الذى يستطيع
الشعر وحده ، دون النثر ، أن يستخرجه من أغوار ذات الانسان ،
ودهاليز النفس البشرية .

وفى اعتقادى ان تراثنا الشعرى حافل بعدد كبير من روائع الشعر ،
التي لا تزال حية ، يمكن أن تقدم فى مثل هذه الأمسيات ، ويمكن أن

يتجارب معها الجمهور ، من أمثال قصائد البارودى وشوقى وحافظ إبراهيم
ومن أمثال قصائد العقاد وشكرى وعزیز أباطة ومن أمثال قصائد إبراهيم
ناجى ، وعلى محمود طه ، ومحمود حسن اسماعيل .

ولا أدري لماذا لا نقف وقفة أطول عند هذا الشاعر قبل الأخير . .
على محمود طه . . وعند قصيدته المطولة « أغنية الرياح الأربع » التى
استمدتها من أدبنا الفرعونى القديم ، وصاغها صياغة شعرية مجنحة ،
صالحة كل الصلاحية للغناء التمثيلى والأداء المسرحى ، فمن شخصياتها
أربع حوريات يمثلن الرياح الأربع . . ريح الشمال ، وريح الجنوب ،
وريح الشرق ، وريح الغرب . وشاعر وقرصان ، وكلها شخصيات مخلقة ،
تسبح فى عالم الشعر ، وسط جو خيالى هو جو اللقاء الشعرى المثالى ،
الذى ينقلنا بعيدا عن الأرض ، قريبا من السماء !

ومالى أنسى محاولات الشاعر أحمد زكى أبو شادى فى الشعر
التمثيلى ، وتمثيلياته الشعرية الأربع . . « احسان » و « أردشير »
و « الزباء » و « الالهة » وهى فى مجموعها محاولات رائدة للانطلاق بشعرنا
الفنائى نحو آفاق أوسع ومجالات أرحب . ومن المؤكد انها ستصادف
هوى فى نفوس جمهور الشعر ، وستلقى نجاحا ان هى قدمت فى مثل
هذه الليالى أو تلك الأمسيات .

والذى قصدت اليه ، من هذا كله ، هو التنبيه الى أن نجاح فكرة
الأمسيات الشعرية ، التى كانت ولا شك ناجحة حتى الآن ، سواء
فيما يتعلق بأمسية أحمد شوقى أمير الشعراء ، أو أمسية حافظ إبراهيم
شاعر النيل ، أو أمسية زكريا الحجاوى . . عاشق المداحين ، أو أمسية
الامام البوصيرى صاحب البوردة الشهيرة ، التى تغنى فيها بالحقيقة
المحمدية ، وأزلية النور المحمدى ، وكيف ان نور محمد هو المشاهد فى
كل نور ، وان الرسول هو المثل الأعلى للانسان الكامل ، ثم أمسية « نهج
البردة » لأمير شعرائنا أحمد شوقى ، وهى القصيدة الهمزية التى استوحى
فيها « بردة البوصيرى » دون أن يعارضها والتى حيا بها ذكرى مولد
الرسول عليه الصلاة والسلام ، والتى استهلها بقوله :

ولد الهدى فالكائنات ضياء

وفم الزمان تبسم وثناء

وهى غير قصيدته « الميمية » الرائعة ، التى دافع فيها عن الاسلام
دفاعا حارا ساخنا ، ناقضا ما يردده أعداء الاسلام من أنه انتشر بحد

السيف ، فقد ذهب شوقي الى أن الاسلام فتح بالسيف بعد الفتح بالقلم ، وبعد أن أعياء انحسار الشر عن طريق السلم ، كان لابد له من القضاء على الشر عن طريق الحرب . وأهم ما فى هذه القصيدة « الميمية » الرائعة التى استهلها شوقي بقوله :

ريم على القناع بين البان والعلم
أحل سفك دمي فى الأشهر الحرم

ان شوقي عارض بها بردة البوصيرى الشهيرة ، وأبدع فيها ابتداء جعل الشيخ سليم البشرى ، شيخ الجامع الأزهر فى ذلك الحين ، يكتب لها شرحا بنفسه ، ولو ان شوقي نفسه ، أعلن فى « بردته » هذه انه لا ينبغى لأحد أن يعارض بردة البوصيرى ، لان أحدا لن يستطيع أن يبلغ شأوه ، أسمعه يقول :

المادحون وأرباب الهوى تبغ
لصاحب البردة الفيحاء ذى العدم
الله يشهد انى لا أعارضه
من ذا يعارض صوت العارض العرم

دون أن يلغى هذا بطبيعة الحال ، ما فى بردة شوقي من جمال الجرس ، وعذوبة اللفظ ، وتمكن القوافى ، حتى انه لا يكاد أحد يتلوها ، حتى تصغى اليه الآذان ، وتهفو له القلوب .

أقول ان نجاح فكرة الأسميات الشعرية هذه ، انما يتوقف على الدقة المتناهية فى اختيار عيون الشعر التى يمكن أن تقدم للجمهور ، وبالتالي يمكن أن يتجاوب معها هذا الجمهور ، وهذا معناه أن تكون العبرة بالشعر وليس بالمشاعر ، أى أن الشعر هو الذى ينبغى أن يقع عليه الاختيار ، كائننا من كان الشاعر صاحب هذا الشعر .

وهذا ما عاناه هوراس بقوله فى كتابه « فن الشعر » :

« والمسرحية التى تتضمن لوحات مثيرا وأخلاقا حقة ، حتى لو كانت مكتوبة بلا ملاحه أو قوة أو فن ، تمتع الجمهور أحيانا ، وتجذب أنظاره أكثر مما تفعل أبيات الشعر الجميلة الخالية من المعنى أو التفاهات المكتوبة باتقان » .

وهذا بدوره ما حدث فى أحدث الأسميات الشعرية ، أمسية تراث الشعر السكندري التى أقيمت فى « قلعة قايتباى » بمناسبة ذكرى مرور

٥٠٠ عام على إقامة هذه القلعة التاريخية الرائعة ، فى حضن النهر
السكندي الجميل ، وتحت سماء الاسكندرية عروس البحر المتوسط ،
ولا عجب فى ذلك ، فالاسكندرية ذاتها فضلا عن كونها قصيدة حية
ناضجة ، تجمع الى سحر الجمال دفء الحياة ، والى عبق التاريخ أريج
الحاضر ، كانت حلم شاعر ، وكان ميلادها فى غلالة من الشعر الرفيع :

» فى وسط البحار

التي تسبح مصر فيها

قامت جزيرة فاروس

ذات الصيت الذائع » .

هكذا أنشد الشاعر اليوناني القديم هوميروس ، عندما جاء الاسكندر
الأكبر فى المنام ، على هيئة شيخ أبيض الشعر ، جليل الخلقة ، وكان
الاسكندر بعد فتحه لمصر قد وضع مشروعا لبناء مدينة عظيمة ، يعطيها
اسمه فتخلد ذكراه ، فلما جاءه فى النوم ذلك الحلم العجيب ، أفاق
من نومه وجرى لرؤية تلك الجزيرة ، التي عملت على هيئة لسان أرضي،
طولها أكبر من عرضها ، والتي تقوم بين البحر وبين بركة من الماء ،
وتنتهى بمرقا كبير ، فقال الاسكندر بعد أن أعجب بتلك الجزيرة ، وكما
يروى بلوتارك فى تاريخه الشهير : « ان هوميروس العجيب فى كل شيء ،
كان كذلك مهندسا عجبيا ! » ثم أمر على الفور بتشييد مدينة الاسكندرية
.. حلم الشعراء !

وكان من الطبيعي بالنسبة لهذه الأمسيات الشعرية ، لكي تحقق
المتعة الجمالية والفنية ، الى جوار المتعة النفسية والروحية ، كان من
الطبيعى أن يعهد باخراجها الى كوكبة من مخرجينا المثقفين ، ذوى الحساسية
المرهفة والذوق الفنى الرفيع ، الذين استطاعوا حقا أن يقدموا هذه
الروائع الشعرية فى جو من الاخراج الملائم ، الذى يخلق الجو الشعرى
الموحي والمعبر ، والذى يذكرنا بمثل هذه الليالي الشعرية عندما كانت
تقدمها فرقة الكوميدي فرانسيز بباريس ، أو فرقة الأولد فيك بلندن .

حقا كما يقول الشاعر المسرحي الفرنسي بول كلوديل ، ان موسيقى
الأداء الشعرى أهم شيء بعد الانفعال ، فالصوت المستحب الواضح النطق،
واتفاقه الذكى مع الأصوات الأخرى فى الحوار ، وليمة تكاد تشبع الذهن،
بغض النظر عن المعنى المجرد للكلمات .

والشعر بضمه الدقيق للنغم والايقاع ، بصوره وحركاته التي تصل
الى أغوار النفس ، هو ما يمكن الصوت البشرى من أن يتألق ويستخدم

كل طاقاته ، فهو الذى يقوم بتقسيم الأبيات بناء على تكرار التنفس ، وهو الذى يقسم الشطرة فى البيت الى وحدات لا منطقية بل حركية انصح هذا التعبير .

ومثل هذا التقسيم هو الذى ينبغى أن يتوخاه الممثل لأدائه للشعر فوق المسرح ، بحيث يميل الصوت عند وسط الجملة تقريبا وينخفض قرب النهاية ، وبحيث يتكون بيت الشعر من هذين الزميين ومن التغيرات الوسيطة ، لانه وفقا لهذا المبدأ الموسيقى ، ينشأ ذلك النوع من السحر الفنى الذى يربط ما بين الشعر والأداء . ويجد سبيله الى وجدان المتفرج .

وهذا ما عبر عنه أرسطو فى كتابه « فن الشعر » بقوله : « يجب على الشاعر ، وهو يؤلف الحكاية أو يكتبها ، أن يضع نفسه مكان المتفرج ، فىرى عمله بكل وضوح ، وكأنه يشهد الأحداث ذاتها ، ويحس تمييز ما ينبغى وما لا ينبغى » .

ولقد قدر لهذه الأمسيات الشعرية ، أن يتولى اخراجها كوكبة لامعة من مخرجى المسرح ، مثل كرم مطاوع الذى قام باخراج أمسية برودة البوصيرى ، وحمدى غيث الذى قام باخراج أمسية حافظ إبراهيم شاعر النيل ، ومحمد توفيق الذى عهد اليه باخراج أمسية « نهج البردة » لأحمد شوقي أمير الشعراء ، كما عهد الى المخرج الشاب عبد الرحمن الشافعى باخراج أمسية زكريا الحجاوى . عاشق المداحين ، وإلى المخرج الشاب محمود الألفى باخراج أمسية أمير الشعراء أحمد شوقي فى كرمة ابن هانى . هذا بالإضافة الى اخراج كرم مطاوع لأمسية تراث الشعر السكندري فى قلعة قايتباى بالاسكندرية .

أما عن لقاء الشعر ، فربما كان الأمر كما يقول الشاعر الفرنسى الكبير بول فاليرى : « عندما ندرس أى مقطوعة شعرية ، لا ينبغى أن نعمل على فهمها ، بل نأخذ الكلام العادى والكلمة الدارجة كنقطة بداية لبحثنا ، حتى نرتفع عن مستوى هذا النثر المسطح الى اللهجة الشعرية المطلوبة » .

ويستطرد فاليرى كمن يوجه كلامه الى الممثل الشعرى :

« لا تتعجلوا الوصول الى المعنى ، اقتربوا منه بلا عنف ، بطريقة تكاد تكون لا محسوسة ، لا تصلوا الى الحنان والعنف الا فى الموسيقى ، وبالموسيقى ، وتجنبوا طويلا تأكيد بعض الكلمات : لا وجود للكلمات بعد ، لا وجود الا لمقاطع الكلمات والابقاعات ، وأبقوا فى هذه الحالة الموسيقية الخالصة التى لا يقدر فيها المعنى ، الذى جاء شيئا فشيئا ، على الاضرار

بشكل الموسيقى . وفى النهاية تدخلون هذا الشكل بوصفه اللبسة الأخيرة التى ستتغير شكل مقطوعتكم دون أن تفسدها ، لكن . . عليكم أن تحفظوا المقطوعة أولا وقبل كل شئ . »

أما الأداء الشعري فقد توافرت له مجموعة من أبرز فناني المسرح والسينما ، ممن شهد لهم تاريخهم الفني الطويل بروعة الأداء تميزا وامتيازاً ، نذكر منهم يحيى شاهين وحمدى غيث ، وعبد الرحيم الزرقاني ، ومحمد السبع ، وعبد الله غيث ، ومحمود ياسين فضلا عن فاتن حمامة وسميحة أيوب ، وسناء جميل ، وأمينة رزق ، وفردوس عبد الحميد ، وسميرة عبد العزيز ، وفاتن أنور .

إن ليالى الشعر هذه ، أو تلك الأمسيات الشعرية ، فيها ثراء واثراء ، ثراء لحياتنا الثقافية العامة ، حيث يلتقى فن الشعر بفن الأداء التمثيلي ، فيما يمكن تسميته بمسرحة الشعر أو الشعر المسرح ، وهو شئ جديد على حياتنا الفنية أن نرى الشعر المسرح ، بعد أن استمعنا كثيرا الى الشعر الموسقى ، وفيها أيضا اثناء للكثرة المتذوقة من جمهورنا العريض الذى يقدم على هذه الليالى ليضى بنور شعرها أمسيات وجوده ، ويوقد بزيت فنها مصابيح حياته ، لا بقصد الاستهلاك الحسى الرخيص ، ولكن بهدف الاستمتاع الفني الرفيع .

فن التمثيل المسرحي

يقول الفنان الكبير الراحل زكى طليمات :

« حينما قامت المسارح • أخذت كلمة مسرح تدل على المكان أو الدار التي يجرى فيها التمثيل • وأحيانا يصبح اسم المسرح عنوانا للفرقة التمثيلية التي تعمل فيه باستمرار • أن المسرح يعني حرفة الممثل حين نسمع أن فلانا له مواهب خصبة في المسرح أو في التمثيل » •

هذه هي القاعدة المنهجية التي انطلق منها الفنان المسرحي أحمد زكى فى كتابه الجديد « فن التمثيل المسرحي » الذى يجيء بعد كتابه السابق « المسرح الشامل » ليؤكد البعد الثقافى لدى هذا الفنان • الذى يصدر فى تمرسه بالفن المسرحي اخراجا وتمثيلا عن دراسة عميقة واعية لأصول هذا الفن واتجاهاته • فضلا عن تطور تاريخه عبر العصور • • وهى الدراسة التى تسبق ما لديه من دراية ، لتجعل منه بحق • • رجل المسرح • • ورجل مسرح بالمعنى التكاملي أو المتكامل لهذه الكلمة • وهذا هو السبب الذى يجعله على قمة انتاجه المسرحي • علامة ممتازة ومتميزة فى حركتنا المسرحية المعاصرة • فما أن يصدر له عمل على خشبة المسرح ، حتى يكون بمثابة انطلاقة فى مسيرة هذا المسرح ، أن لم أقل علامة فارقة فى تاريخه الحديث •

هكذا كان فى العرض المسرحي الباهر « الغول » الذى أضاء ليالينا المسرحية باشعاع مسرحي جديد ، وكان كذلك فى العرض المسرحي المبهر « المجانين » الذى قلب موازين الاخراج المسرحي فى مصر رأسا على

عقب • وكذلك كان فى العرض الشمولى « العم النبيل » الذى قدم من خلاله مسرحية مولير الشهيرة ، برؤى جديدة فى تناول المسرحى لواحده من مسرحيات التراث العالمى •

وقل مثل هذا كله فى أحدث انتاجه على المستوى المحلى ، وأقصد به مسرحية « المخططين » للدكتور يوسف ادريس •

فاذا تركنا جانبا انتاجه فى ميدان الفرجة ، الى انتاجه فى ميدان الفكر ، لطالعا هذا الكتاب « فن التمثيل المسرحى » الذى يشكل رؤية جديدة للتعريف بفن التمثيل المسرحى • وهى الرؤية التى تستحق التأمل لاشتمالها على معايير ومقاييس على جانب كبير من الأهمية فى تزويدنا بخلفية عامة لمراحل فن التمثيل عبر التاريخ ، وجذور هذا الفن منذ نشأته فى القديم ، وحتى تطوره فى العصر الحاضر •

ولا شك أن هذه الأهمية تبرز من خلال السؤال الذى يلقى به المؤلف الفنان فى تصديره لهذا الكتاب اذ يقول :

« ورب سائل يسأل : الا يكفى أن يكون الممثل على مستوى من الكفاءة والثقافة حتى نستطيع بمجرد أن يعطينا قراءة ممتازة فى البداية ، أن ندرك ما يكون عليه أدائه فى العرض المسرحى ؟ »

ويجيب المؤلف نفسه على هذا السؤال بقوله :

« والحقيقة أن الأمر لا يتوقف فى واقعه على مجرد تلك القراءة الممتازة بأى حال ، فهذه القراءة تكون بمثابة لمعان خارجى لا يتعادل ولا يرتفع الى قيمة الوقت الثمين الذى يحتاج اليه الممثل • كى يهضم احساسه الداخلى • هذا الاحساس الذى يقوده دائما الى ادائه الصحيح الذى ظهرت لمحاته فى بداية البروفات » •

وهنا ينتقل الحديث الى نوعية العلاقة بين المخرج وبين الممثل • هل يصنع المخرج الممثل بحيث يكون صورة منه ، أم يتركه لسجينه ويقذف به فوق المسرح ؟

الواقع أن الممثل عليه أن يقوم بنفسه باكتشاف مكونات دوره ، سواء كان ذلك على جانب الحس أو على جانب الوجدان ، فضلا عن جانب العقل أو الإدراك ، وذلك بطبيعة الحال • بمساعدة ما يقدمه المخرج لجميع الجوانب النفسية والاجتماعية والاقتصادية التى تشكل خلفية العمل المسرحى الذى بين يديه ، أما بالنسبة لتفسير الشخصيات ، فإن مؤثرات المخرج للممثل تكون فى شكل خطوط عريضة لا شئ فيها من الالزام •

ولكن .. ماذا لو احتملت بعض الشخصيات أكثر من تفسير واحد . ماذا لو قام الممثل بأداء دور هاملت لشكسبير على ما يحتمله مثل هذا الدور من تفسير سيكولوجي . وتفسير ايديولوجي . وتفسير سوسيولوجي ، أعنى التفسيرات النفسية والفكرية والاجتماعية ؟ كيف تستقيم العلاقة هنا بين الممثل وبين المخرج ؟

الواقع أن المخرج في مثل هذه الادوار ، عليه أن يضع للممثل التفسير المطلوب دونما تفسير غيره . عليه أن يشرح له شكل الدور ومحتواه ، في اطار العمل ككل ، حتى يتجانس الدور مع باقى الادوار ، فيتحقق في العرض المسرحي التكامل الفنى المطلوب :

وبهذه المنهجية المتحررة فى اطار العمل الخارجى . وخاصة فى العلاقة المرنة بين الممثل والمخرج ، يتطور فن التمثيل المسرحي تطوراً يرقى به الى مستوى الفنون الرفيعة .

يقول الفنان الكبير كونستان كونكلان فى كتابه « فن التمثيل » :

« سرعان ما يخلق القارئ والكتاب فى يده ، رؤية معينة للشخصية ، كثيراً ما تكون مشوهة ، وقد يعجز فى أغلب الاحيان عن أن يرسم حدودها ، وعلى أية حال ، فإن الشبح الذى يراه يختلف عن ذلك الذى يراه غيره ، وعن الشبح الثالث الذى يراه القارئ الثالث ، كل ذلك متغير متباين ، ولكن ليذهب قراؤنا الثلاثة الى المسرح ، وليروا الشخصية فى ملامح ممثل عبقري ، لن تختلف رؤيتهم من الآن فصاعداً ، وسوف تفسح الأشباح المجال لكائن حى » .

ومن هذا المنطلق يستقرى المؤلف تاريخ التمثيل منذ عهود الاغريق . باعتبارها بداية العهود التى تخضع للدراسات العلمية والفنية . فيجد أن هذا الفن قد تطور بالفعل من عهد الى عهد بدءاً من القرن الخامس قبل الميلاد ، الى يومنا هذا . حيث تزداد عوامل التطور زيادة سريعة متأثرة بروح عصرنا المتغير !

ولكن .. لماذا يبدأ المؤلف من عهود الاغريق . أو من القرن الخامس قبل الميلاد . ألم يعرف فن التمثيل فى عهود سابقة على الاغريق . ومنذ قرون اسبق من القرن الخامس قبل الميلاد ؟

هذه نقطة كنت أود لصاحب هذا الكتاب أن يستوفىها ، ذلك لان فن التمثيل فن قديم عرفه المصريون القدماء . كما عرفته بلاد الشرق القديم . فعند الباحث ايتيين دريوتون فى كتابه « المسرح المصرى

القديم « أن الشعائر التمثيلية التي هي أساس الدراما عند اليونان .
عرفها المصريون القدماء كما عرفوا الصراع الذي هو أهم عناصر الدراما ،
وليس أدل على ذلك من أسطورة ايزيس زوجة أوزوريس اله الخير ، وأخيه
ست اله الشر . وابنه حوريس المنتقم لروح ابيه العظيم .

هذا بالإضافة الى « دراما منف » التي كانت تمثل عند سفح
الأهرام ، وتمثيلية أبيدون التي كانت تؤدي في الألف الثانية أو الثالثة
قبل الميلاد .

كذلك عرفت بلاد الشرق القديم فن التمثيل ، ويذهب الباحث
فوبيون باورز في كتابه « المسرح في الشرق » الى أن المسرح الهندوسي
ظهر في الهند متطورا عن الطقوس الدينية الى الدراما بمفهومها الفني عند
اليونان . كما ظهر المسرح الصيني متطورا عن الرقصات الرمزية ،
وكذلك ظهر مسرح النو ومسرح الكابوكي في اليابان .

ويذهب الباحث العربي الدكتور محمد يوسف نجم الى أن الاسطورة
التي تؤدي بالضرورة الى المسرح . عرفها الاشوريون والبابليون كما
عرفتها العرب . وهي ما تمثلت في اساطير ادونيس وتموز والبلع وعشتر
واللات والعزى ومناة ، بل يذهب هذا الباحث الى أن الشعائر التمثيلية
التي هي أساس الدراما عند اليونان ، عرفها العرب القدامى . وقد اجتهد
هو في تقسيمها الى أربعة مواقف :

١ - شعائر امانة الجسد ، كالصوم والزهد في الملذات ، والامتناع
عن شهوات الدنيا .

٢ - شعائر التطهير الموسمية ، كغسل الكعبة وتطهيرها واشعال
النار في جنباتها وتنظيفها من بقايا الهدايا والقرايين .

٣ - شعائر البعث والاخصاب ، كالمعارك والمناظرات لتمثيلية التي
كانت تدور بين الحياة والموت . وبين الصيف والشتاء ، وبين السنة
القديمة والسنة الجديدة .

٤ - ثم شعائر الابتهاج والاحتفال التي تتبع شعائر البعث ، وتعبر
عن فرحة المحتفلين وتهليلهم بعودة الحياة . وابتداء الدورة الموسمية
الجديدة .

وصحيح ان الصورة في الأدب أو « الفورم » في الدراما عموما هي
المعيار الذي يميز بين الكلام وبين الأدب . أو بين التشخيص وبين التمثيل .
تماما كالمناهج الذي يميز بين الحكمة وبين الفلسفة ، وبين التطبيق وبين

الطب ، وهو ما عبر عنه الفيلسوف البريطاني العظيم برتراند رسل فى كتابه « تاريخ الفلسفة الغربية » بقوله :

« نعم . . ان عناصر كثيرة مما تتألف منه المدنية كانت موجودة قبل ذلك بالآف السنين فى مصر وما بين النهرين . وانتشرت من هناك الى الأقطار المجاورة . لكن بقيت تنقص الانسان عناصر أخرى حتى جاء بها اليونان » .

وربما كانت هذه العناصر هى التى قصدها المؤلف أحمد زكى بقوله : (العلمية والفنية) وهى التى حددها شيخ النقاد الدكتور محمد مندور فى كتابه عن « المسرح » باختراع الصورة أو الفورم عند اليونان . ولكن هذه النقطة بأى حال جاءت مبتسرة ، وكانت تحتاج من المؤلف الى مزيد من البحث والاستقصاء .

على أن المؤلف يستعيز عن هذا كله ، بما سماه « احتراف التمثيل » وكيف انه جاء متأخرا سواء فى المسرح الغربى أو فى المسرح العربى عندما نهض بشئون المسرح «هواة» لم يتخذوا منه وسيلة لكسب العيش، وانما كانوا يباشروه استجابة لهوى النفس واشباعا لرغبات الوجدان .

وبهذا المعنى تم احتراف التمثيل على ايدى الرومان ، الذين كانوا أول من أسس لهذا الفن « نقابة » تعمل على تنظيم تشغيل الممثلين ، الذين كان أغلبهم من طبقة العبيد ، وكانوا يتخذونه حرفة للكسب ومهنة للعيش .

ومن حرفة التمثيل ينتقل المؤلف الى لكلام عن « حرفة التعبير » والمقصود بها مجموعة الحركات والاشارات المختلفة التى يوظفها الممثل فى التعبير ، وبالنسبة الى المسرح الاغريقى ، فانه لا توجد مراجع أو سجلات تشير الى ما كانت عليه اشارات الممثل وحركاته فى العهد الاغريقى القديم ، وان كنا نستطيع الاستدلال على وسائل حرفة الممثل من شكل الاقنعة والملابس كما تظهر فى الآثار الاغريقية القديمة .

فقد وجد المسرح الاغريقى فى استعمال الاقنعة وظيفه عملية ، فالتعبير المخالى فيه فى وجه القناع كبقع الدم فى وجه اوديب الأعمى ، يوحى بلا شك بالسماة الرئيسية المتحركة وسط حلبة التمثيل . كذلك كان للقناع وظيفة رسم أدوار النساء ، اذ كان ممثلو المسرح الاغريقى جميعهم من الرجال .

والسؤال الآن هو هذا . . اذا كان انفعال الممثل الاغريقى يتضح لجماهيره عن طريق التعبير ، من خلال القناع والشكل الخارجى للممثل

بصفة عامة ، فكيف يكون اذن حكمنا على فن الممثل متمثلا فى أدائه التمثيل ؟

عن مثل هذا السؤال • يجيب الفيلسوف أرسطو معرفا التمثيل بأنه فن التحكم فى الصوت لامكان التعبير عن مختلف العواطف • ويصف الممثل العظيم بأنه ذلك الذى يعتمد على صوت مرن وذاكرة حاضرة •

وهذا الذى قاله أرسطو فى القرن الخامس قبل الميلاد ، هو بعينه ما رددته ممثلة كبيرة فى مطلع القرن العشرين ، حيث تقول سارة برنار :

« الصوت أداة يحتاج اليها الفنان المسرحى بصفة خاصة فهو الذى يجذب انتباه الجمهور ، ويربط الفنان ومن يستمعون اليه ، لابد أن يتخذ كل النغمات الغليظ منها والشاكي ، المرتعش منها والرنان ، لن يتمكن الفنان أبدا ، مهما يكن ذكاؤه من تنمية فنه تنمية كاملة اذا كان فى صوته بعض الثغرات ، سوف يصطدم بعقبة غير ملموسة ، وان كانت مادية ، يستطيع الممثل بمهارته أن يتخطى هذه العقبة لفترة ما ، لكن حياته الفنية سوف تقتصر على عمل بعينه ، والتخصص فى العمل ضرب من الفقر ، ودليل على نقص فى الطبيعة الفنية » •

هذا عن التعبير بمجموعة الحركات والاشارات المختلفة • فماذا عن التعبير عن العواطف ؟

الواقع ان المسرح الاغريقى هنا أيضا لم يحتفظ بالمراجع المحددة لشكل العواطف وطريقة أدائها أو التعبير عنها • وان كانت هناك اشارة الى حادثة مشهورة فى حياة الممثل « بولص » الذى تعود أن يستخدم رماد ابنه المتوفى ، وهو يلقي به على رأسه ، كوسية يؤلب بها عواطف الجماهير فى أثناء قيامه بأداء دور « اليكترا » •

وفى هذه المعنى يقول المخرج الكبير سنانسلافسكى :

« ما من شئ يخيف مثل عين الممثل الخاوية ! فهى تنم عن الخمول فى نفسه ، وعن الشرود فى تلك النفس ، ولن تستبدل العين الواعية ، وهو الشئ الوحيد الذى يهب الحياة ، باللسان الثرثار ، والسيقان ، والأذرع التى تتحرك آليا ، لا يقال جزافا عن العيون انها « مرآة النفس » فعين الممثل التى تنظر وترى ، تلقت نظر المتفرج ، وبالتالي توجهه الى النقطة المطلوبة ، فى حين يشرذ ذهن المتفرج اذا خلت عين الممثل من التعبير » •

هذا عن بدايات فن التمثيل الناطق ، فماذا عن ميلاد فن التمثيل الصامت •• أو فن البانتوميم ؟

كان توفيقا من المؤلف أحمد زكى أن اهتم بهذا الجانب من جوانب فن التمثيل وإن جاء اهتمامه به فى إشارة عابرة ، كانت تحتاج الى المزيد من الحديث . ذلك ان التمثيل الصامت فن من فنون الأداء التمثيلي ، ويعتبر الفن الوحيد الأصيل فى حياة الرومان . وترجع نشأة البانتوميم الى محض المصادفة . فقد حدث أن فقد أحد الممثلين صوته قبل العرض بساعات . ونظر لقدسية العرض المسرحى . فقد رثى الاستمرار فى تقديم العرض بمساعدة ممثل آخر زميل يقف فى كواليس المسرح ، مستخدما صوته فى الوقت الذى يقوم الممثل فيه . . الذى احتبس صوته بالأداء حركة ورقصا . .

ومن هنا برزت فكرة استغلال العرض بالرقص والتعبير ، بعد اضافة عنصر الكورال والأوركسترا . واكتسب هذا اللون الجديد من ألوان التمثيل شهرة واسعة . وصار من أحب الألوان المسرحية الى قلب الامبراطور « نيرون » الذى كان يشترك فيه من حين الى حين .

والى فن البانتوميم يرجع اشتراك المرأة لأول مرة فى عروض التمثيل، وإن كانت غالبية المشتركات من بنات التفريط ، أو بنات الهوى . ذلك لان الموضوعات كانت تدور أساسا حول العلاقات الجنسية .

على أن الذى يعنينا فى هذا المجال ، وهو ما لم يلتفت اليه المؤلف ، هو التفرقة الفنية بين فن التمثيل الايمائى وفن البانتوميم ، وكيف أن الأسلوب فى فن التمثيل الايمائى ، هو اختيار الخطوط ومعرفتها معرفة دقيقة بحيث توضع فى خدمة الفن .

هذا الفن نفسه ، كيف يعبر عن نفسه ؟

انه يرتبط ارتباطا وثيقا بدراسة الانسان ، وعليه أن يستمد جذوره من الآمال العريضة للكائن البشرى ، ولابد أن يكون محسوسا ، أولا وقبل كل شئ .

فالتمثيل الايمائى اذ يصور المصنع أو الشجرة أو الماء أو الريح أو النار يولد رهوز الحياة ، فقواعده الجمالية غنية وثرية ، لكن لغته لا تزال أحيانا مجهولة لدى الجمهور العريض ، ذلك الجمهور الذى لابد له أن يألف لغة الحركة كما يألف لغة الكلمات .

ولكن اذا كانت الكلمات تثير صوراً عرفناها منذ الصغر ، فلم لا يكون التمثيل الايمائى ، بالنسبة الى الجمهور . . لغة كل يوم ؟

يقول الفنان الكبير مارسيل مارسو :

« التمثيل الایمائی ليس لغة الحركة فحسب ، بل هو لغة الفعل أيضا ، لغة تعرف الكائن البشرى لنفسه ، ولتطلعاته الدفينة ، على التمثيل الایمائی ألا يتنكر لأصله ، فلقد نشأ من مصادر شعبية حية ، وعليه أن يعبر عن أعرق تطلعات الشعب » .

والواقع أن التمثيل الایمائی هو فن الموازنة ، اذ يتحد ذاتيا مع الشيء ، حتى يصبح الممثل الایمائی شيئا ، ولا يتخذ شكل الشيء فحسب ، بل ووزنه أيضا ، ووسيلته العملية هي التعبير عن نفسه بالشدة والجذب . فعندما يتقمص الممثل الایمائی الريح ، يرسم بجسده ثقل الريح ، ونرى الريح ، وعندما ينزل الى الماء ، يدفع الماء بجسده ، ونرى الماء ، ويصبح الممثل الایمائی ماءا وريحا !

والآن .. أين يقع هذا الفن من حدود المسرح ؟

عن هذا السؤال ، يجيب مارسيل مارسو بقوله : « التمثيل الایمائی فن الصمت والحركة ، فن الفعل ذاته والاحساس ، فن يرتبط بحياة الانسان » .

ومن هنا تجيء التفرقة بين التمثيل الایمائی ، وبين البانتوميم .. ذلك أن فن البانتوميم له قواعد أخرى قد يكون كوميديا ، وقد يكون هزليا ، وكثيرا ما يترجم قصة بالذات أو موقفا بعينه ، ولكنه في جميع الأحوال فن درامي ، لانه فن اجتماعي أولا وقبل كل شيء . فن يحدد مكان الانسان من أمثاله في المجتمع .

وهو يعبر عن نفسه كذلك ، لا بالجسد فحسب ، بل بالوجه أيضا ، الوجه الأبيض والقناع التقليدي .

أما كيف نفرق بين التمثيل الایمائی والرقص ، فهذا ما يقول فيه مارسيل مارسو :

« الرقص فن الحركة والسمو ، والرقص فن سماوى ، أما التمثيل الایمائی ففن الوقفة ، قدماء راسختان دائما ، وإيقاعه أبداً من إيقاع الرقص ، وعلى ذلك فان فن التمثيل الایمائی أكثر درامية من فن الرقص ، وعندما يتحرر يتجه الى الرقص ، في حين يتجه الرقص الى التمثيل الایمائی عندما ينطق ويصور الدراما .

والذى نخلص اليه من هذا كله هو أن التمثيل الایمائی ، يقع بين المسرح الناطق من ناحية والرقص الصامت من ناحية أخرى .

ومن الغرب .. اليوناني والروماني ، ينتقل المؤلف الى الشرق الأقصى والعربي . أما الشرق الأقصى فيقف عنده وقفة قصيرة ، أقصر بكثير مما كان يستحقه هذا المسرح . سواء بحكم تراثه القديم ، أو بحكم طابعه الخاص وأسلوبه المتميز ، أو بحكم أهميته في تاريخ الحضارة البشرية . فلا يكفي أن يقول المؤلف :

« خلاصة القول في طبيعة فن الأداء التمثيلي في مسرح الشرق الأقصى انه فن أقرب الى الرقص منه الى الأداء التمثيلي ، وينحو الى التقليد والمحافظة على شكلياته الأصلية ، وهو فن ثقل فيه درجات التوتر والانفعال التي تزيد وتظهر بوضوح في الغرب .. »

أما ما هو هذا التقليد ، وما هي تلك المحافظة ، وما هي شكلياته الأصلية . بل وما هو الفارق بين المسرح في الهند وزميله في الصين ، وجاره في اليابان . فهذا ما لم يستوقف المؤلف وما لم يتوقف عنده على الإطلاق ..

وينتقل صاحب هذا الكتاب الى المسرح في الشرق العربي ، فيكتفي بذكر الحقيقة القائلة باختلاف الآراء حول أصالة فن التمثيل عند العرب . وكيف ان العرب في الجاهلية والاسلام عرفوا بعض ظواهر التعبير على أيدي الشعراء ، والرواة ، والمنشدين . كما عرفوا بعض ظواهر التشخيص مثل الأراجوز والاستعراضات والرقصات الشعبية . ولكن هذه الظواهر على حد قوله ، لم تأخذ نصيبها من التطور .

أما ما هي هذه الآراء المختلفة . ومن هم أصحاب هذه الآراء . فهذا ما لم يذكره الكاتب . وكان أولى به أن يفند هذه الآراء ، ويناقش أصحابها . خاصة اذا كانوا من كبار مفكرينا وأصحاب الرأي فينا . مثل توفيق الحكيم . الذي ذهب في تقديمه لمسرحية « الملك أوديب » الى أن المسرح يحتاج الى المدنية والاستقرار ، وان العرب في الجاهلية كان وطنهم يهتز فوق ظهور الأبل ، ويسعون هنا وهناك وراء قطرة من الغمام .

ومثل عباس محمود العقاد الذي ذهب في كتابه « أثر العرب في الحضارة الأوروبية » الى أن المسرح يحتاج الى الحياة المدنية ، والعرب كانوا يعيشون في مجتمع البداوة . وبالتالي لم يعرفوا المسرح .

ومثل الدكتور محمد مندور الذي ذهب في كتابه عن « المسرح » الى أن تراث العرب يكاد يتكون كله من الشعر وقليل جدا من النثر ، وهو الشعر الغنائي الذي يخلو من عنصر الدراما ، بعكس الشعر الملحمي الذي عرفه الاغريق . ورغم قليلهم من النثر ، فهم لم يعرفوا سوى النثر

الفنى كالخطب والرسائل والمقامات والأمثال ، أما لغة الحوار فهم لم يعرفوها على الإطلاق . .

ومثل الدكتور زكى نجيب محمود الذى ذهب فى كتابه « قشور ولباب » الى أن المسرح يحتاج الى تفرد الشخصية ، فالآلهة أفراد والإبطال أفراد ، أما العرب فقد طمسوا معالم الفردية ، فى كل أعم هو القبيلة ، ولذلك لم يعرفوا فن المسرح . .

أقول ان مؤلف هذا الكتاب لم يذكر هذه الآراء وغيرها . . مما قيل فى تحليل عدم معرفة العرب القدامى لفن المسرح . . ولم يتناولها بالتفنيد رفضاً أو قبولاً . وانما اكتفى بالإشارة اليها تلك الإشارة العابرة والعاجلة .

على أن الأغرب من هذا كله . انه لا يواجه حقيقة عدم معرفة العرب القدامى لفن المسرح مواجهة صريحة ، ويحاول كمن علا قلمه حمرة الخجل . أن يعترف بوجود مسرح عربى قديم ، فنراه يقول :

« الذى لا شك فيه ان للمسرح العربى أصالة لا تختلف فى قيمتها عن أصالة أى مسرح عرفته البشرية » . .

ولكن ما هو هذا المسرح العربى ، وما هى أصالته ؟

يرد المؤلف اجابة على هذا السؤال بقوله : « وفى محاضرة القاها الشاعر شوقي خميس بأكاديمية الفنون العراقية عن أصالة المسرح العربى وفن التمثيل . أوضح المنابع الأصلية التى تمتد المسرح العربى بروافد مختلفة من أشكال المسرحية . فمنها ما هو دينى ومنها ما هو شعبى . وان تفاوتت القيمة الفنية لكل شكل على حدة » .

وهنا ايضا لا يذكر لنا المؤلف هذه المنابع الأصلية ، لا فى شكلها الدينى ، ولا فى شكلها الشعبى ، كذلك كنت أود له أن يتجاوز هذه القضية تماما ، وأن يتفق مع جمهرة الباحثين على أن المسرح العربى فى الشرق ، لم يظهر الا بمجىء الحملة الفرنسية على مصر والشام فى عام ١٧٩٨ ، وأنه كان ثمرة التقاء الحضارتين . . الغربية والعربية ، وأن مآرون النقاش الأديب اللبناني الذى ولد فى صيدا عام ١٨١٧ وتوفى فى طرسوس عام ١٨٥٥ كان رائد المسرح العربى . . وصاحب أول مسرحية توضع باللسان العربى ، وتخطب جمهورا من العرب ، وهى مسرحية « البخيل » التى قدمها فى عام ١٨٤٧ وقال فى خطاب تقديمه كلمته التاريخية المشهورة :

« وها أنا متقدم دونكم الى قدام ، محتملا فداء عنكم امكان الملام ، مقدما لهؤلاء الأسياد المعترين ، أصحاب الادراك الموقرين ، ذوى المعرفة

الثقافة ، والأذهان الفريدة الرائعة • الذين هم عين التمييزين بهذا العصر •
وتاج الالبا والنجبا بهذا القطر • ومبرزا مرسحا أدبيا • وذهبأ أفرنجيا
مبسوكا عربيا » ..

ومن نقطة البداية هذه ، انطلق المسرح الى سوريا على يدى أبو خليل
القباني ، والى مصر على يدى يعقوب صنوع ، وهؤلاء هم الرواد الثلاثة
فى تاريخ مسرحنا العربى الحديث ..

وبعد ، فهذه هى بعض القضايا التى أثارها كتاب « فن التمثيل
المسرحى » للمخرج الفنان أحمد زكى ، وهى ليست كل قضايا المسرح ،
ولكنه عرف فى كتابه الهام على صغره ، الشمولى على ما فيه من إيجاز ،
أن يقول الكثير والكثير جدا • وما قلناه عن هذا الكتاب الذى يهم كل مهتم
بفنون العرض المسرحى ، ليس أكثر من إشارة أصبح ، أو هو مجرد دقة من
دقات المسرح •

ماذا يعنى المسرح الشامل ؟

عندما يفرح الانسان ، ينطق بكلمات ولا تكفى كلماته ، فيطيلها ،
ولا تكفى الكلمات المطولة ، فينغمها ، ولا تكفى الكلمات المنغمة ، ولا يدرك
الامر ، فتتحرك يده ، وتتفجر قدماه .

« حكمة صينية »

المسرح الشامل ، أصبح يشكل قضية فنية فى حياتنا المسرحية ،
وقضية على جانب كبير من الأهمية ، فما أكثر الأعمال التى تتزيا بزى
المسرح الشامل أو التى ترتدى اسمه ، لمجرد جمعها بين التمثيل والرقص
والموسيقى ، بالإضافة فى بعض الأحيان الى الأكروبات وفنون السيرك ،
وبالإضافة فى أحيان أخرى الى بعض فنوننا الشعبية المرتجلة مثل السامر
والأراجوز وخيال الظل .

فهل هذا هو المسرح الشامل ، وهل المسرح الشامل نفسه حل من
الحلول المقترحة لاجراج مسرحنا المصرى من الأزمة التى يعانىها فى وقتنا
الحاضر ؟!

الواقع أن قضية « المسرح الشامل » تعد على جانب أكبر من الخطورة
والخطر ، اذا نحن تناولناها على مستويين : الخطورة بالنسبة الى المسرح
الأوروبى الذى اجتاحت هذه الموجة حتى كادت تفرق معها مسارح القارة ،
والخطر بالنسبة لمسرحنا المصرى الذى تعرض لها هو الآخر ، حتى كادت
تشكل تيارا جارفا يأخذ فى طريقه كل شئ .

وقد يكون من الطبيعي والمشروع أن يتجه المسرح الأوربي هذا الاتجاه الذى هو من ناحية احياء لروح المسرح الاغريقى القديم ، حيث كانت فنون العرض المسرحى من شعر وموسيقى ورقص وغناء ، فضلا عن الاداء التمثيلى تلتقى جميعا فى وحدة حية أو حياة واحدة •

والذى هو من ناحية أخرى امتداد لمحاولات التطوير المسرحى التى بدأها ريتشارد فاجنر فى القرن الماضى ، عندما حاول من خلال نظريته عن « العمل الفنى المركب » ان ينظر الى المسرح على أنه اكااديمية لمختلف الفنون ، تتحد فيه العمارة والتصوير والرقص والشعر ، والموسيقى والتمثيل لتصنع فيما بينها عملا فنيا واحدا ، ومن هنا كانت دراماته الموسيقية أو أوبراته الدرامية التى قدمها فى « بايروت » والتى جعلت الفيلسوف الكبير نيتشه يقول عنها صارخا من فرط الإعجاب : « ان ما أتعلمه هنا وأراه ، وما أسمعه وأفكر فيه لهو شئ يفوق الوصف ، وصدقونى اذا قلت لكم ان شوبنهاور وجوته ، واسخيلوس وبندار لايزالون على قيد الحياة » •

ومن بعد فاجنر حاول سيرج دياجيليف هو ومجموعة من فناني عصره ، أن يقدموا فى باريس ، وفيما يعرف « ببرج الحمام القديم » فكرة العرض المسرحى الشامل ، حيث يلتقى شعر كوكتو وديكور بيكاسو وموسيقى ساتى واخراج كوبو وخطوط ليونيد ماسين فضلا عن رقصات دياجيليف فى عمل فنى واحد ، القصد منها التخفيف من حرارة الدراما التى كانت قد ارتفعت حتى بلغت نهايتها العظمى فى أواخر القرن التاسع عشر •

على أنه لا فاجنر ولا دياجيليف يعد مسئولوا عن تعبير (المسرح الشامل) وانما المسئول عن وضع هذا المصطلح والترويج له هو المخرج الفرنسى الشهير جان لوى بارو ، ومن بعده الراقص والمصمم العالمى موريس بيجار •

فقد دعا بارو الى استعمال النص كعنصر ثانوى فى مجموعة العناصر الأخرى كالديكور والاضاءة والموسيقى والغناء والرقص والملابس وغيرها من العناصر التى يتشكل منها العرض المسرحى ، وبالنظر الى حرفية الممثل على انها حجر الأساس بين مختلف العناصر الأخرى ، فعند بارو أن الجسد له لغة بمعنى الكلمة ، وأنه اذا كانت اللغة تنقسم الى ثلاثة عناصر رئيسية ، الفاعل والمفعول والفعل ، فإن الجسد بدوره يشتمل على هذه اللحظات الرئيسية الثلاث : الوقفة والحركة والاشارة ، ومن هنا يصبح فن الممثل هو فن الحركة أو الفن « المضاد – للموت » !

حالما خلق الانسان ، أحس برغبة فى التعبير بنبرات صوته ، وحركات جسده ، لغة الانسان الأولى اذن ، كما يقول جان لوى بارو ، مزيج من الصوت والحركة ، وكلمة « الموسيقى » أطلقت منذ البداية على هذه المجموعة السحرية الغامضة : الشعر ، والرقص ، والغناء ، ثالثا فى واحد خلقه الشعر .

فالشاعر ملحن ، وراقص ، وكاتب ، وقد لا نجد الآن ، وجودا خالصا لأى واحدة من هذه الكلمات الثلاث : اذ ينقل الشعر بالذاكرة ، وتنشأ الموسيقى بالمعنى الحقيقى للكلمة ، تلقائيا عن الطبل والمزمار ، والرقص عن مجموعة من الایماء .

ذلك لأن التخصص والمصادفة ، كما يقول بارو ، وليس المبدأ الأساسى ، هما اللذان فصلا بين هذه الألوان الفنية ، على مر الزمان ، ومن يحاول فى أيامنا هذه ، أن يجمع مرة أخرى بين الكلمة والغناء والرقص ، لا ينصاع وراء داء ذهني ، وانما يحاول أن يستعيد ماديا ، الشكل الأصيل والجوهري والطبيعى ، للتعبير الموسيقى عن الكائن البشرى .

وفى تأكيد وتعميق لهذا المعنى ، يجيء الراقص ومصمم الرقصات الشهير موريس بيجار ، ليرى أن كلمة « مسرح » مرادفة لكلمة « اتحاد » والمقصود بالاتحاد هنا التآلف بين الممثل والمتفرج ، فإذا كانت المشكلة التى ظل يعانيها رجال المسرح هى فى رفع الحجاب الحاجز بين الممثل وبين الجمهور ، سواء تمثل هذا الحاجز فى حضرة الأوركسترا ، أو فى أضواء أمامية المسرح ، أو حتى فى الحائط الرابع ، فإن المسرح الشامل هو القادر على رفع هذا الحاجز ، وتحقيق ذلك الاتحاد . وعند بيجار أن الممثل الفنان لا يجد سبيله الى هذا الاتحاد مع الجمهور ما لم يهتد قبلا الى الاتحاد مع نفسه ، مع أجزاء جسده ، مع كيانه كله . وهذا الاتحاد لا يتم الا بالانسجام الداخلى للرأس والقلب والعضلات ، وبلوغ اللغة الشاملة حيث اليد تشير ، والجذع يرقص ، ويصبح الكلام هو أحد مكونات هذا الأوركسترا الكامل الذى هو الكائن البشرى .

على انه سواء اتخذ المسرح الشامل شكل العرض المسرحى المتكامل أو العمل الفنى المركب فهو فى هذه الأشكال جميعا استجابة طبيعية لمحاولة تطوير الدراما الأثرية تخفيفا لدرجة حرارتها التراجيدية من ناحية ، وتحريرها لها من أسر الكلمات وسطوة النص الأدبى من ناحية أخرى ، والخروج بها من اطار الواقعية أو الطبيعية الى إشاعة جو المرح والخيال والبهرجة ، وكل ما يتمتع الحواس لا الذهن وحده ، من ناحية ثالثة وأخيرة .

ومن هنا كانت مشروعية الكلمة التي ألقاها مورييس بيجار في يوم المسرح العالمي ٠٠ والتي قال فيها : « ونحن على نفس الدرب سرنا جميعا نتطلع الى هذا المسرح اشبهل المجيد ، حيث الغناء يدعو الى امتداد الرقص ، وحيث يتبارى النحت مع الفنون المفعم بالحركة ، وحيث ينتشر مارد الوسائل التكنولوجية الراهنة كله في عرض كبير » .

وهي نفسها الكلمة التي يؤكد معناها المخرج الفرنسى الشهير جان فيلار ، بقوله : « يخيّل الى أن من الطبيعي أن تنتمى مؤلفات عصرنا الكبرى ، لا الى المسرح أو لغة الغناء ، ولكن الى التلحين الموسيقى والرواية والسينما والرسم وألوان أخرى من الفنون . ذلك أنه لابد من احتفالات جماعية لكي يخرج العمل المسرحي الى حيز الحياة » .

أما نحن في مسرحنا المصرى ، فهل يمكن أن نسير على نفس الدرب ؟ هل يمكن لمسرحنا الحديث الذى لم ترسخ فيه بعد قواعد الدراما حتى بمفهومها التقليدى ، ولم يستوعب بعد المرحلة الواقعية أو حتى الطبيعية ، ولم يتجاوز حتى الآن مرحلة التمسير* والاعداد والاقتباس عن النصوص العالمية ، هل يمكن له بعد هذا كله أن يواكب المسرح الأوروبى المعاصر فى الأخذ باتجاه « المسرح الشامل » ؟

يقول رائد مسرحنا العربى توفيق الحكيم « المسرح الشامل فكرة وتنفيذا ، ليس بالشيء الجديد ، فقد عرف فى القرن الماضى يوم رأى فاجنر ان المسرح يجب أن يجمع كل الفنون فى صعيد واحد ، كالشعر والدراما والموسيقى والرقص ثم التصوير والنحت والعمارة ممثلة فى الديكور ، ونفذ كل ذلك فى أوبراته ، ولكن القرن التاسع عشر فى جملته وعمومه كان يفتتح على ثقافة علمية ناهضة ، وعلى ثورات عقلية واجتماعية مباشرة ، فاعتمد على قوة الكلمة ، وجعل النص هو قوام المسرحية ، يخاطب به جمهور المثقفين ٠٠٠ فالعودة اليوم الى فكرة المسرح الشامل تثير التساؤلات الآتية :

١ - هل هى علاج لازمة المسرح التجارية ، يجذب جماهير جديدة اليه ، جماهير لا تهتمها الكلمة ولا تفهمها وخاصة أننا اليوم فى عصر السياحة الكبرى ، مما يجعل المسرحية قابلة لامتاع الأجنبى والمقيم ؟

٢ - هل هى تتأثر بالسينما التى تجعل الكلمة أى الحوار محدود الحيز ، ثانوى القيمة بالنسبة الى عناصر أخرى هامة ومثيرة تمتع العين والأذن ؟ أى ترك فكرة المسرح الممتع للعقل وحده بالكلمة والأداء ، الى فكرة العرض المنوع الممتع للعين ؟

٣ - وأخيرا هل المسرح على حق فى اتجاهه الجديد هذا ، أو أن له رسالة خاصة به وحده تتصل بمستوى عقلى وثقافى معين ، عليه أن يحافظ عليه مهما يتعرض لضيق نطاق جمهوره ؟

ومهما تكن من اجابات على هذه التساؤلات التى يطرحها توفيق الحكيم ، وهى التساؤلات التى تدل على فهم عميق لحركة المسرح الشامل جذورا وامتدادا ، والتى تبعث على التحفظ فى الجرى وراء هذه الموجة التى ذاعت وانتشرت حتى غدت تيارا جارفا أخذ فى طريقه عددا كبيرا من المخرجين ، ممن أقبلوا على توظيف أسلوب المسرح الشامل فى عروضهم ، سواء ما كان منها على مستوى الترجمة والاعداد ، أو ما كان على مستوى التأليف والابداع .

مهما تكن من الاجابات على هذه التساؤلات ، فقد قامت بالفعل محاولات المسرح الشامل على نصوص بعض مؤلفينا المسرحيين ، فضلا عن بعض النصوص الأجنبية ، فماذا كانت النتيجة ؟

كانت النتيجة هى الخلط بين المفاهيم الدرامية ، والتخبط بين المؤلفين والمخرجين ، وتحميل النصوص التى هى بطبيعتها نصوص أدبية ما لا تتحملة من فتون العرض المسرحى . وهكذا ظهرت فى أعوامنا الأخيرة تلك البدعة التى تقول باسم الرؤية الفنية أو التفسير الفنى ، أن المخرج مؤلف ، أو أنه سيد العرض المسرحى ، وكان من جراء ذلك أن تغيرت معالم النصوص المسرحية ، فأصبح النص المسرحى شيئا وما يقدم على المسرح شيئا آخر ، وأصبحت المسافة التى بين المؤلف والمخرج أبعد من المسافة التى كانت بينهما وبين الجمهور ، وكادت الكلمة أن تصبح شيئا هامشيا وسط زحمة العناصر المسرحية الأخرى ، بل ان المسرح فى بلادنا أوشك أن يتحول الى مجرد « سبكتاكل » أو استعراض مسرحى ليست له الا علاقة واهية بالنص المسرحى .

ونسى المخرجون فى حمى شهوتهم للخلق الفنى أو للتأليف المسرحى ، أن الكلمة فى النهاية هى روح العمل المسرحى ، وان الجمهور حين يذهب للمسرح فانما ليسمع كلمة المؤلف قبل أن يرى حركة المخرج ، وان النقد فى نهاية الأمر انما يحاسبون المؤلف قبل المخرج على الرسالة التى يحاول أن يوصلها الى الجمهور .

وهذا ما عبر عنه المخرج الفرنسى الشهير جايتون باتى بقوله : « النص هو الجزء الأساسى من المسرحية ، فهو بالنسبة الى المسرحية بمثابة النواة فى الثمرة ، بمثابة المركز المتين الذى تنتظم حوله العناصر الأخرى ، وكما تبقى النواة بعد أكل الثمرة لكى تضمن نمو ثمار أخرى ، ينتظر

النص فى المكتبة عندما يزول سحر العرض ، لىبعث ذلك السحر من جديد » .

واذا كان هذا كله لا يزال مشروعا فى بعض مسارح القارة الأوربية والولايات المتحدة ، فهو أكثر ما يكون مشروعية بالنسبة لمسارح دول العالم الثالث ، التى هى أحوج ما تكون الى الكلمة منها الى الحركة ، الى دراما الفكرة منها الى دراما الصورة ، الى المسرح الذى يخاطب العقل ولا يقف عند مجرد امتناع الحواس . فالمسرح كما يقول الشاعر الاسبانى العظيم لوركا ، الذى لا يحس بنىض الشعب الاجتماعى أو التاريخى ، وبدراما هذا الشعب ، واللون الأصلى لفنه وفكره . مثل هذا المسرح لا يستحق هذا الاسم . انه ملهى من الملاهى ، أو هو بالأحرى . كباريه !!

والاستثناء هنا لعدد غير كبير من مخرجينا المسرحيين ، ممن أدركوا بفهم ووعى ، أن المسرح الشامل أصبح أسلوبا قائما بذاته ، شأنه شأن الأساليب المسرحية الأخرى ، كالواقعية والتعبيرية ، أو كالمحمية والتسجيلية ، واننا لا ينبغى أن نوظفه فى كل عمل كائنا ما كان ، وانما فى أعمال بعينها ، الها طابعها الخاص ، وطبيعتها المتميزة ، فى طبيعتهم بطبيعية الحال المخرج أحمد زكى الذى يعد المسئول الأول عن استضافة أسلوب المسرح الشامل ، واشاعته فى حركتنا المسرحية ، وذلك اثر تقديمه مسرحية « غول لوزيتانيا » للكاتب الألمانى بيتر فايس بعنوان « الغول » على مسرح الجيب فى موسم ١٩٧٠ - ١٩٧١ وهى المسرحية التى كانت بحق علامة على طريق الحركة المسرحية الطليعية فى مصر ، من وجهة نظر الشكل والأسلوب ، حيث استطاعت بجرأة بالغة أن تدير ظهرها لسمات المسرح التقليدى وأنانيته التى لا تحصى ، فجاء العرض شاملا فى أسلوبه وشموليا فى تصميمه !

وبعد تجربة « الغول » الأجنبية التى قدمت بأسلوب المسرح الشامل ، جاءت تجربة « سندباد » المصرية التى قدمت بذات الأسلوب ، مع تعميق للرؤية وتوسيع لنطاق التجربة ، فالعرض لا يسطع فيه نجم بمفرده ، وانما هناك وسائل فنية متباينة لكل من أسهم فى انجازه ، فالأقنعة على وجوه الممثلين ، والميكروفونات فى أيدي المغنين ، والديكور من نوع المسرح العازى ، والموسيقى بأسلوب الموسيقى الحية ، أما مكان العرض فهو لا مكان وكل مكان ، لان الأسطورة تخاطب كل انسان ، تأكيدا لمعنى الشمول المسرحى .

وفى اتساق مع هاتين التجربتين « الغول » الأجنبية و « سندباد » المصرية جاءت التجربة الثالثة التى قدمها أحمد زكى فى ثلاثية المسرح

الشامل ، وهى « مارا - صاد - النفس الكاتب الألمانى بيتر فايس ، والتى قدمت بعنوان « مجانين » .

والذى يهمنى من هذا كله ، هو التأكيد على أن أسلوب المسرح الشامل إنما هو مجرد أسلوب من أساليب المسرح ، وليس هو كل الأساليب ، ولا حتى الأسلوب الأخير ، الذى يمكن من خلاله تقديم الحلول لمشكلات المسرح المصرى ، وفضلا عن ذلك فهو الأسلوب الذى يمكن توظيفه فى أعمال بعينها ، ولا يمكن توظيفه فى أعمال أخرى .

وهذا ما عبر عنه المخرج أحمد زكى تعبيرا واعيا فى كتيبه عن « المسرح الشامل » بقوله : « أما وقد استقر أسلوب المسرح الشامل فلم يعد ثمة مجال للتخبط فى فهمه ، لم يعد لزاما أن نوظفه فى كل عمل موسيقيا كان أو غنائيا قبل أن نتفهم طبيعة العمل الذى بين أيدينا .. حيث تدافع المخرجون من كل حذب وصوب يجربون أعمالهم من خلال هذا الأسلوب المحموم » .

وليس أدل على ذلك من أن العمل الذى أخرجه أحمد زكى بعد ذلك ، وهو « مصر بلدنا » جاء فى إطار الأوبريت الغنائى الاستعراضى ، الذى صاغ أشعاره حسين السيد ، ووضع ألحانه محمد سلطان ، وقام بغنائه فائزة أحمد ، وهانى شاكر ثم محمود شكوكو ، ومن ورائهم الأصوات الشابة والجديدة أحمد رشدى ومحمد ثروت ورأفت الشيخ . وأخيرا نعود الى سؤال رائد مسرحنا العربى توفيق الحكيم عما اذا كان المسرح على حق فى اتجاهه الجديد هذا نحو المسرح الشامل ، أم أن له رسالة خاصة به وحده تتصل بمستوى عقلى وثقافى معين ، عليه أن يحافظ عليها مهما تعرض لضيق نطاق جمهوره ؟

ومهما تكن من اجابة على هذا التساؤل ، فالمسرح الشامل قد يكون موجة من الموجات التى تجتاح المسرح الأوروبى المعاصر ، وهى موجة طبيعية ومشروعة بالقياس الى ما قبلها من تراث مسرحى ضخم ، لانها فى النهاية تطوير للمسرح وليست تغييرا له ، وقد نحاولها فى واقعنا المسرحى على سبيل التجريب ، ومواكبة المسرح العالمى المعاصر ، لا على سبيل التركيز والتأصيل لهذا الاتجاه ، فلا يمكن لمؤلفنا المسرحى فضلا عن جمهور المسرح ، أن يتخليا عن فكرة الكلمة الى فكرة العرض ، والا كان فى ذلك ضياع لمسرحنا ذاته .

يبقى أخيرا ما يسميه دنيس بابلية بالثقة بالجمهور ، وكيف أن الثقة بخيال الجمهور هى العامل الأساسى فى تجديد المسرح فى القرن العشرين ، وأنه بالرغم من تناقض الأساليب والمبادئ والنظريات ، فإن

المسرح يعيد اتصاله بتقاليد المسرح الإليصاباتي ، بعد أربعة قرون من الرؤى الوهمية ، ويعود الى عصر يعيش المتفرج فيه في عالم من الإيحاء .. سينما ، راديو ، فيديو ، تلفزيون ، عالم يطالبه بنشاط روحي خلاق ، ويشتمل على طريقة جديدة للاحساس بالمكان .

ان هناك كما يقول بابلية مجال إعادة النظر في المصطلحات البالية ، والبحث عن عبارة أكثر ملاءمة لحقائق زماننا ، عبارة تكون قيمتها فنية وجمالية في آن واحد .

وما أجدر أن يمضى مسرحنا في كل اتجاه ، في اتجاه المسرح السياسي الذي بدأه بيسكاتور ، والمسرح الملحمي الذي استهله بريخت ، والمسرح التسجيلي الذي استوى على قمته بيتر فايس بالإضافة الى المسرح الشامل الذي حاوله فاجنر أو دياجيليف أو جان لوى بارو ، على أن يكون هذا كله بقصد أن نستوعب التجربة ، دون أن تستوعبنا التجربة ، وأن نؤكد ملاءمتنا المسرحية من خلال بعدى الأصالة والمعاصرة . فالمسرح في النهاية ، مسرحنا على الأقل ، هو مسرح الكلمة ، والكلمة التي تعبر عن أحاسيس المرحلة ، مرحلة التعمير والتنمية والسلام ، فالكلمة التي كانت في البدء ، هي الكلمة التي ينبغي أن تكون الآن ..

الظاهرة الجديدة التى فرضت نفسها على الراصد للحركة المسرحية فى السنوات الأخيرة ، هى أن موسم الصيف المسرحى أصبح هو الموسم الحقيقى للمسرح ، الذى يعمل له ألف حساب وحساب ، سواء من حيث تقديم العروض الجديدة ، أو من حيث تقديم أفضل الممكنات البشرية والمادية داخل البيت المسرحى .

وبعد ان كان الشتاء هو الموسم المسرحى ، الذى تستعد له الفرق المسرحية بعروضها الجديدة ، انزوى موسم الشتاء أو توارى ، ليصبح استمرارا لما يمتد عرضه من مسرحيات ناجحة أو حتى قادرة على مجرد الاستمرار ، واجتذاب عدد من الجمهور .

وإذا كانت هذه الظاهرة أكثر وضوحا فى المسرح التجارى منها فى مسرح القطاع العام ، فذلك لأن المسرح التجارى بسيولته الادارية ، أكثر طواعية لمتطلبات التغيير ، وأكثر قدرة على استشعار اتجاه الجماهير . على العكس من المسرح الرسمى الذى ربما لادارته البيروقراطية من ناحية ، وأبنيته المعمارية من ناحية أخرى ، أعجز من أن يغير جلده التقليدى فيخلع معاطف الشتاء ليرتدى قمصان الصيف .

ولو أن هذه الملاحظة وان شملت بعض المسارح أو أكثرها ، مثل القومى والكوميدي والحديث والطليعة ، فضلا عن مسرحى الجمهورية وسيد درويش « المكيفين » الهواء دون أن يخرج بهما هذا التكييف من جذران الشتاء الى عراء الصيف ، يجعل منهما مسرحين صيفيين ، فان هذه الملاحظة

لا تمتد لتشمل كل مسارح القطاع العام . فهذه الضفة من ضفتي نهرنا المسرحي ، استطاعت هي الأخرى أن تجد لها مسارح في الصيف الى جوار مسارحها في الشتاء ، وأن تقدم للحر بمثل ما تقدم للبرد عروضاً مسرحية جديدة . مثل المسرح العائم على شاطئ النيل بالروضة ، ومسرح السامر على شاطئ النيل بالعجوزة ، ومسرح النهر على لسان نيل الجزيرة ، فضلاً عن مسرح البالون الذي لا يستخدم كثيراً ، ومسرح أبي الهول الذي لا يكاد يستخدم على الإطلاق .

ولا أدري هل أذكر مسرح حديقة الأندلس أو لا أذكره ، لأنني لا أكاد أجد له مكاناً فوق خريطة المساحة المسرحية ، وهو المسرح الذي يشغل موقعا فريداً ورائعاً ، يمكن استلهاً في الإحياء بعقريه المكان ، حيث النيل في اتساع مجراه وطابع الحديقة بعقبه التاريخي الأصيل ، وانجازات الحضارة التكنولوجية بكل ما فيها من معاصرة .

على أن هذه الظاهرة الجديدة التي تجسدت وتجسمت في السنوات الأخيرة ، لا تقتصر على وادينا المسرحي فحسب ، بل تكاد تكون ظاهرة عامة ، عربية وعالمية . فعواصم العالم المسرحي هي الأخرى باتت تستعد للصيف المسرحي ربما بأكثر من استعدادها للشتاء المسرحي ، وهذا ما نراه واضحاً في مسارح لندن وباريس وبرلين ، فضلاً عما نراه في مسارح برودواي ، ولا تقف هذه الظاهرة عند مجرد الاستعداد لموسم الصيف المسرحي ، بتقديم العروض المسرحية الجديدة ، وإنما بإقامة المهرجانات المسرحية كما في مهرجانات ستراتفورد ، ونانسي ، وأفينيون ، فضلاً عن مهرجانات بعلبك وقرطاج والحمامات وجرش في بعض البلاد العربية .

وهذا معناه ان موسم الصيف ، أصبح هو الموسم الحقيقي لفنون التعبير المسرحي . وعلى هامشه أو في ذيله يجيء موسم الشتاء ، وليس هذا بالغريب أو المستغرب ، اذا وضعنا في اعتبارنا أن فصل الصيف هو فصل الخروج . . الخروج من شرنقة البرد الى نسيم الحر ، ومن معتقل الجدران الى حرية الانطلاق ، ومن سجن الذات الى الحضور مع الآخرين !

ولما كان فن المسرح ربما أكثر من غيره من الفنون ، هو فن الامتاع والمؤانسة ، هو فن الفرجة والمشاهدة ، هو فن اللقاء والتلاقي ، كان أكثر من غيره قدرة على اجتذاب الطيور المهاجرة من صقيع الشتاء الى نسيم الصيف .

ولو اننا عدنا بالتاريخ المسرحي الى الوراء ، لما وجدنا في هذه

الظاهرة الجديدة أى جديد ، ذلك لان المسرح لم يكن أبدا مجرد معبد يعبر فيه الكاتب المسرحى عن رسالته الخاصة أمام جمهوره ، ولم يكن على الإطلاق مجرد منبر يلتمس من خلاله أفكاره وآراءه ، كذلك لم يكن الممثلون سدة هذا المعبد وكفى ، وإنما كان المسرح مظهرا من مظاهر الاحتفال الجماعى ، وعيدا من أعياد البهجة والسرور ، بل كان طقسا من الطقوس التى يمارسها المجتمع ، وشعيرة من الشعائر التى يؤديها الجميع ، وكانت الغابات والجبال أقدم مسرح يردد صيحات قرينات ديونيزيوس وقد امتزجت بأنغام الناي فى جنبات الوادى .

فالمسرح اليونانى كان ينحت على سفح تل من التلال ، وكان الموسم المسرحى الكبير يبدأ فى الربيع احتفالا بأعياد ديونيزيوس ، وأما المقاعد فكانت مصطفة طبقة فوق طبقة على شكل حدوة حصان ، وكانت تحيط بحلبة الرقص القديمة المستديرة ، وهى التى كان يتوسطها الاله ، حيث تنحرق القرابين .

وعندما تطورت تراتيل الكورس الى دراما ، أضيف الى المسرح « البروسنيوم » أو البرواز المسرحى ، فضلا عن منصة التمثيل ، وروعى فى بنائهما أن يكونا على محيط الأوركسترا بعيدا عن المشاهدين أو جمهور النظارة ، وبالقدر الذى يسمح لكل منهم بمشاهدة المسرح بوضوح فى أى جزء من أجزائه ، على أن مكان التمثيل فى الأصل كان هو حلبة الرقص ، التى كانت ثلاثة أرباعها تمتد وسط الجمهور . ولم يكن هذا المسرح أكثر من مجموعة أجزاء ، فكان النظارة ظل منفصلا عن الأوركسترا ، وظل مكان الأوركسترا منفصلا عن المسرح ، وظل الجزء الأوسط مسطحا دائريا كاملا مخصصا للكورس ، ذلك لأن فن التمثيل نشأ أصلا من الكورس ، وظل مع الكورس ، وان لبث معها مكرها الى حد ما حتى اختلف آخر الأمر روح المأساة اختلافا كاملا .

وهذا معناه أننا لا نستطيع القول ، كما يقول الاردابس نيكول ، بوجود دار للتمثيل بالمعنى الصحيح فى ذلك الحين ، إذ لم يكن ثمة مكان معد للجمهور ، وكان الممثلون جميعا يتحركون داخل الدائرة الأفقية للكورس ، وكان المنظر الخلفى هو السماء المكشوفة ، والفضاء الجميل الممتد وراء التل .

أما المسرح الرومانى فكان شبه دائرى فى تخطيطه ، ومن ثم كان أقل استعدادا فى شمول المنظر المسرحى بالنسبة الى الجمهور ، مع أنه احتفظ بخصائصه الرئيسية التى تشمل ثلاثة أجزاء منفصلة أصلا . وهى النظارة والأوركسترا ومبنى المناظر ، الا أن عمل هذه الأجزاء تغير،

فصار قوس المقاعد الحجرية أقرب الى شكل نصف الدائرة ، واحتفظت الأوركسترا بمركزها المتوسط ، غير أن قلة أهمية الكورس سمحت بتضييق مكانها ، فبرز المنظر الى الأمام ، بل حدث بعد ذلك أن عدل عن القوس الدائرى وأخذت الأوركسترا الجديدة شكل نصف دائرة ، تنتهى بخطوط مرسومة على زاوية قائمة .

ولما انفصل الكورس عن الممثلين ، وزاد الاهتمام بأفراد الممثلين عما كانوا عليه من قبل ، تهيأ الطريق لاقامة المسرح مرتفعا ، وكان هذا المسرح العالى يقام عادة على صف طويل من الأعمدة القصيرة ، ويبرز أمام المنظر ، ولهذا سمي المنظر الأمامى أو الجزء البارز أمام المنظر ، وكان وراءه الطابق الثانى للمنظر يعلوه بهو من الأعمدة تحمل سقفا ، فنرى من خلال هذه الأعمدة نوعا من المسرح الداخلى فى المسافة الواقعة بين الأعمدة وبين الحائط الأمامى ، الى أن تم أخيرا انحسار منصة التمثيل الى الصورة التى نشاهدها فى دور التمثيل فى الوقت الحاضر ، وأصبح البروسينيوم بمثابة اطار يحيط بالصورة الدرامية ، وبالتالي انفصل الممثل عن الجمهور عند اسدال الستار .

على أننا اذا تمادينا فى العودة بالتاريخ المسرحى الى الوراء . الى ما قبل اليونان والرومان حيث مصر القديمة ، لوجدنا ان المصريين القدامى كانوا يقيمون مسرحهم فى العراء ، عند سفح الأهرام ، حيث يقدمون ما عندهم من تمثيلات ، وكانت هذه التمثيلات تؤدى فى ليالى الصيف ، وهو ما يعرف « بنصوص الأهرام » وما يدعى بدراما منف ، وهى نوع من التمرينات المسرحية تؤدى فيما يشبه الطقس أو الشعيرة ، احتفالا بأعياد الحصناد .

وكذلك الحال بالنسبة الى التمثيلات الدينية التى كانت تمثل فى أبيدوس فى الألف الثانية أو الثالثة قبل الميلاد ، تخليدا لذكرى موت أوزوريس ، وكانت تروى كيف مزقت أوصال هذا الاله الى أن جمعتها أخته وزوجته ايزيس ، وذلك استنادا الى ما رواه إيخرنوفرت الذى أعاد صياغة هذه المواد التمثيلية القديمة ، لكى تمثل أمام سيزوستريس الثالث ١٨٨٧ - ١٨٤٩ قبل الميلاد .

والذى يهمننا من هذا العود التاريخى ، هو ما نؤكد من أن ظاهرة المصيف المسرحى ، وان ظهرت فى السنوات الأخيرة ، الا انها ليست الظاهرة الجديدة تماما ، فقد عرفت شعوب الفن المسرحى قديما ووسيطا كما عرفت فى العصر الحديث .

ونظرة ولو عابرة الى أشكال المسارح المختلفة التى سمعنا بها فى الخارج ، وحاولنا تقليدها عندنا ، مثل مسرح الحديقة ، ومسرح الشارع ، ومسرح القهوة ، ومسرح الجراج ، ومسرح العربى فضلا عن مسرح السيارات الشبيه بسيئنا السيارات ، تخرج منها بنفس الفكرة ، فكرة الخروج من الداخل ، والانطلاق الى الخارج ، فى نوع من السياحة النفسية والوجدانية عبر فن المسرح .

على ان فكرة المصيف المسرحى لا تعنى فحسب المسرح المفتوح بناء أو المكشوف معمارا ، وانما الفكرة تحمل فى طياتها مضمون الفن المسرحى وجوهره معا ، وهو ان المسرح هو فن اللقاء الحى بين قطبى التجربة المسرحية ، بل الممثل الذى يلقي والجمهور الذى يتلقى ، دون أن يكون هناك بين القطبين أى حائل ماذى كما فى اللوحة التشكيلية ، أو الاسطوانة الموسيقية ، أو شريط السينما أو شاشة التلفزيون أو حتى صفحات الكتاب .

وربما كانت هذه الفلسفة الدرامية هى التى تصدر عنها تلك المحاولات المسرحية النائرة والمثيرة ، التى نلقاها فى المغرب العربى . . فى تونس والمغرب ، حيث يحرص فنانون هذين القطرين على العودة بالفن المسرحى شكلا ومضمونا ، روحا ومادة ، الى ينبوعه الأول ، الى العراء المسرحى ، حيث اللقاء الحى المباشر بين المسرح وجمهوره فى نوع من الحفل المسرحى فوق ساحة البهجة والابتهاج ، وفوق منصة الخلق والابداع ، لانه فى جوهره اللقاء البشر بالبشر ، وهو ما نراه بشكل مثير وتأثر كما قلت ، فى محاولات الطيب الصديقى ، والطيب العليج ، وعبد الله سنوقى ، والظاهر قيقة وغيرهم ممن ثاروا على شكل المسرح التقليدى ، وحاولوا الخروج من اطاره ، ولم يكتفوا بالثورة بل جمعوا بينها وبين الاثارة ، فى محاولة العودة الى تراثنا الشعبى القصصى ، واستلهام الحكاوى والمغازى والسير وحكايات ألف ليلة وليلة فى تواليف مسرحية جديدة .

ولو أننا شاهدنا أشكالا مسرحية مثل مسرح الحلبة ومسرح البساط وسلطان الطلبة ، وهى الأشكال التى لا تقف عند حدود الاطار الذى يحطم به الجدار التقليدى بين المسرح والصالة ، وانما تتجاوز ذلك الى الاعتماد على فن المقامة العربية باعتباره الارهاصة الأولى لفن المسرح عند العرب القدامى ، لأدركنا على الفور عمق تجربة الخروج الى العراء المسرحى .

ولو أننا عدنا من هذه السياحة الغربية والعربية فى القديم والمعاصر ، الى أرضنا المسرحية ، وألقينا نظرة طبوغرافية على خريطة الواقع المسرحى ، لوجدنا العديد من الأماكن والمواقع التى كانت قديما مسارح

صيفية ولم نحاول الا محاولات متعثرة لتحويلها الى ذلك المصيف المسرحى .

فى طبيعتها بطبيعة الحال ، مسرح أبى الهول ، عند سفح الهرم ، وهو المسرح الذى قدمت عليه أروع العروض المسرحية وأكثرها اثارة ، سواء من الفرق الأجنبية أو من فرقنا المصرية ، ولا أدري كيف لا يستثمر هذا المسرح استثمارا صيفيا دائما بحيث يصبح مصيفا مسرحيا كاملا .

كذلك المسرح العائم على ضفة النيل ، الذى ما أن يطفو فى عام حتى يغرق فى عام آخر ، وما أيسر توظيفه توظيفاً مسرحياً حقيقياً طوال موسم الصيف المسرحى ، فتستضاف اليه الفرق المسرحية من القطاع الخاص الى جوار فرق القطاع العام . وما يقال عن المسرح العائم يقال مثله عن مسرح السامر ، وهو من المسارح التى تمتاز بموقعها المتميز الى جانب وقعه فى نفوس الجماهير ، مما يؤهله لأن يكون مصيفا مسرحيا .

وما قيل ويقال عن هذين المسرحين ، العائم والسامر ، يمكن أن يقال مثله عن مسرح البالون ومسرح حديقة الأندلس ، فكلاهما يحتل موقعا نادرا على خريطة القاهرة وكلاهما يمكن توجيهه نحو الأنفع والأرفع فى خدمة فن العرض المسرحى من ناحية ، واشتياق الجمهور الى المصيف المسرحى من ناحية أخرى .

وقبل أن نغادر القاهرة ، وهى العاصمة الكبرى ، لا يفوتنا أن نذكر مسرح النهر المقام على لسان نيل الجزيرة ، وهو موقع شاعرى غناء . ثرى وغنى وقادر على الإحياء بعمق التاريخ وعبق الحضارة ، اذ يجمع بين أزرق الماء وأخضر الشجر ، بين انفتاح السماء ، وتفتح الحياة ، بين الديكور الطبيعى وبراعة الفنان فى اللعب والتلاعب بعناصر ذلك الديكور .

فاذا كان الفن لعبا ، والطبيعة امرأة لعوب ، فما أرق وأعذب العرض المسرحى الذى يصدر من ينبوعى الفن والطبيعة .

على أننا اذا غادرنا القاهرة الى الاسكندرية وجدنا على شاطئ البحر هناك ما نجده على ضفاف النيل هنا ، فما أكثر المواقع والأماكن ذات القيمة الأثرية والفنية التى يمكن أن تترجم بسهولة ويسر الى ذلك المصيف المسرحى .

فى طبيعتها بطبيعة الحال ، المسرح الرومانى بكوم الدكة ، ولا أدري كيف يترك هكذا معمارا مهملا دون أن تمتد اليه أصابع الفنان ؟

ان مسرحا كهذا يمكن أن يملأ فراغ الموسم المسرحي بتقديم العروض المسرحية الكلاسيكية من روائع اليونان والرومان ، الى المعالجات العصرية لهذه الروائع ، فأعمال سوفوكليس ويوريديس وأريستوفان وأعمال سينيكا ومنياندر وبلاوتوس ، فضلا عن التمثيل المسرحي لهذه الكلاسيكيات القديمة ، يمكنها أن ترى الأضواء ، وأن تضيء ليالينا المسرحية من فوق هذا المصيف المسرحي ، في ديكور من المعمار الطبيعي الذي لا يشعر معه الجمهور بأى أثر للزيف أو الافتعال ، وانما يشعر بتأثير عبقرية المكان ، على نحو ما فعل المخرج الفنان حسين جمعة فى تقديمه لمسرحية « الاسكندر الأكبر » وكانما هذه المسرحية كتبت لهذا المسرح ، ولا أدري لماذا لا يعهد اليه والى غيره فى كل صيف باخراج مثل هذه المسرحيات ؟

وغير المسرح الرومانى ، كثيرة هى المسارح الملقاة على شاطئ البحر الاسكندري ترفع أكفها بالدعاء لمن يحولها الى مصايف مسرحية ، تسهم فى انعاش الفن المسرحي ، الذى بدأ يتدهور تماما عاما فى اثر عام .

والذى نخلص اليه من هذا المسح المعمارى لخريطة الواقع المسرحي ، هو أن فكرة المصيف المسرحي مطروحة أمام الأذهان وأمام الأبصار ، ولا ينقصها سوى الترشيح الفنى والإدارى ، والسؤال الذى يبرز هنا وعلى الفور ، هو لماذا لا يقام عندنا مهرجان للمسرح فى موسم الصيف المسرحي ، أسوة بالمهرجانات الكثيرة والوفيرة التى تقام فى الخارج . . عربيا وغربيا ؟ وإذا كنا بالفعل قد أقمنا للسينما أكثر من مهرجان فى موسم الشتاء وفى موسم الصيف ، على الرغم من كل ما فى هذه المهرجانات من سلبيات ، بل ومن قصور وتقصير ، فلم لا يقام للمسرح ولو مهرجان واحد ؟

على أن هذه الدعوة الى المصيف المسرحي من ناحية ، والدعوة الى مهرجان للمسرح الصيفي من ناحية أخرى ، لا ينبغي أن توقعنا فى الخطأ الكبير الذى وقع فيه الكثيرون ممن قالوا بموسم للشتاء وموسم للصيف المسرحي ، وفهموا من هذا القول ان للشتاء مسرحيات تختلف عما للصيف من مسرحيات ، وأن المسرحية الشتوية ليست هى المسرحية الصيفية ، فالشتاء له مسرحياته التراجيدية الجادة ، بينما تقتصر مسرحيات الصيف على المسرحيات الكوميديّة الهازلة ، فمثل هذا الفصل التعسفي ترفضه طبيعة الظاهرة المسرحية ، على اعتبار أن العمل المسرحي هو العمل المسرحي سواء عرض فى الصيف أو عرض فى الشتاء ، والجديّة لا تقتصر على المسرحية التراجيدية وحدها ، بل تمتد فتشمل المسرحية الكوميديّة أيضا ، بل والمسرحية الفارسية أو الهازلة .

فكما انه ليس هناك نقد مسرحى صيفى ونقد مسرحى شتوى ،
فليست هناك مسرحية صيفية ومسرحية شتوية ، وانما النقد والفن
المسرحيان هما هما ، لهما أصولهما العلمية الثابتة ، وقواعدهما الفنية المتفق
عليها ، والتي لا تخضع لتغير الفصول . وما يقدم فى الشتاء يمكن تقديمه
فى الصيف ، والعكس صحيح ، شريطة أن يتوقف هذا على فن المعالجة
الدرامية وبراعة العرض المسرحى .

دنيا الفراشات البشرية

« أتوسل اليك أن تلمسى طفلي ، .. »

بهذه الكلمات المثيرة ، اندفعت امرأة تحمل طفلها نحو راقصة الباليه المشهورة « أنا بافلوفا » وهي خارجة من المسرح ، بعد أن قدمت حفلها الراقص في لندن ، واستحوذت على جمهور المشاهدين بحركتها الحرة الرشيقة التي تطلقها في أجواء الخيال فتعبر بها عن مشاعرها وخواطرها أروع تعبير ، حتى يبدو جسدها الهافى وكأنه روح ومعنى ، تترجم به عن نفسها كما يترجم الموسيقى عن نفسه بالأنغام ، وكما يترجم الشاعر عن خياله بالكلمات !

وكأنما وقر في نفس تلك المرأة الطيبة ، أن فن هذه الراقصة قد ارتفع بها الى مرتبة القداسة ، وان هذا الاعجاز الجسدى لا يمكن أن يكون الا من خوارق العادات ، فراحت تلتمس عندها البركة لطفلها الصغير !

وهذا صحيح .. وصحيح جدا . فكما يصدر الاعجاز الذهني عن عقول الفلاسفة والاعجاز الروحي عن قلوب المتصوفة ، يصدر الاعجاز الحركي كذلك عن جسد الراقصة ، فالرقص ليس فنا ترايبا أو أرضيا ، وليس شيئا أقرب الى النجاسة بمقدار بعده عن القداسة ، وانما هو أشبه بالرياضة الروحية التي تحاول أن تتحرر من كثافة البدن ، وتتخلص من جاذبية المادة ، حتى تنطلق الروح في أجواء الحركة وسماوات الخيال .

وهذا معناه أن الرقص غريزة انسانية ، شأنه فى ذلك شأن الضحك والكلام ، فكما أن الانسان حيوان ضاحك ، وحيوان ناطق ، فهو أيضا حيوان راقص ، وان لم يمارس فن الرقص كما لم يمارس فن الاضحاك الا فيما بعد .

وليس غريبا ولا مستغربا ان كان الرقص شعيرة من شعائر الأديان القديمة ، ذكرته الأناجيل المقدسة ، بل لا تزال آثاره باقية حتى اليوم فى اذكار الصوفية وبخاصة الطريقة المولوية المنسوبة الى مولانا الشاعر العظيم جلال الدين الرومى . كما يشاهد حتى الان فى كنيسة أشبيلية الكبرى فى الأعياد الدينية .

وفى مصرنا القديمة ، نشأ الرقص ربيبا للديانة ، وفى حضن المعبد ولد ، وبين يدي الكهان شب وكبر ، وعلى أرض الوادى المقدس كتبت له الحياة .

فقد كان الرقص المصرى القديم ، يؤدى فى المعابد تمجيذا لمعبودات المصريين القدامى ، كما كان يؤدى خارج المعابد فى الكثير من الاحتفالات الدينية ، وكانت الراقصة ترقص شبه عارية ، دون أن يكون فى ذلك أى نوع من أنواع الاثارة ، لان الاحساس بما تمثله من الرموز والشعائر الدينية ، كان أقوى من أية اثارة جنسية ، وكان المصريون القدامى يعتقدون فى قدرة هذا العرى على طرد الأرواح الشريرة ، التى لا تستطيع أن تنال من كل هذا الجمال الذى خلقته الالهة .

ومن هنا نشأت أسطورة « راقصة المعبد » التى انتقلت من الديانة المصرية القديمة ، الى ديانات أخرى كثيرة ، وكانت مادة درامية لكثير من كتاب المسرح ، ومن بينهم أستاذا الكبير توفيق الحكيم صاحب كتاب « راقصة المعبد » الذى يعد من أروع أعماله على الإطلاق .

ولو أننا ادرنا عجلة التاريخ الى الوراء ، وشاهدنا دورة الحضارة ، لوجدنا أن الجذور الأولى للرقص تتمثل فى الرقص الفرعونى الذى نجده بكل تفاصيله مرسوما على جدران المعابد والمقابر ، يحكى قصص راقصات المعبد ، ويصور حركاتهن وخطواتهن وإيماءاتهن . كما يصور الآلات الموسيقية المصاحبة للرقص ، مثل الطنابير والمزامير والدفوف وما يشبه آلة الجيتار ، فضلا عن أسلوب طرقة الأصابع والتصفيق بالأيدى والدق على الواحدة .

أما بدلة الرقص أو البدلة التى ترتديها الراقصة ، فكانت عبارة عن ثوب طويل فضفاض ، صنع من النسيج الرقيق الشفاف ، الذى يسمح

بمشاهدة تضاريس الجسد ، وتواءات الجسم ، وانسياب الأعضاء ، واستدارة الأرداف ، هذا عدا « البدل » الأخرى التى لا تزيد عن مجموعة من الأحزمة الضيقة المطرزة ، التى تبدو كاطر لتحديد مفاتن الجسد وإبراز معالم الجمال ، والتى كانت ترتديها الراقصات فى بعض المناسبات !

وأما أسلوب الرقص نفسه ، فقد كان يجمع بين الفردية والجماعية ، فالرقص الجماعى يؤديه أفراد من الجنسين ، والرقص الفردى يؤديه راقصة امتازت بجمالها الجسدى ، ورشاقته الحركية ، ومهاراتها الخاصة ، وروحها الشفافة ، وابتسامتها المعبرة وأحيانا ينبثق الرقص الفردى عن الرقص الجماعى ، عندما تسفر الرقصة الجماعية عن راقصة ذات مزايا متميزة ، تنبرى من وسط الجماعة لتعرض وتستعرض فى وقت احد .

وكان الرقص فى مجموعه أشبه بالتابلوهات الراقصة ، حيث تتكون الرقصة من سلسلة متتابعة من المناظر يحاول الراقصون والراقصات جميعا أن يعرضوا من خلالها تشكيلة واسعة من الحركات ، والإيماءات ، والتوقيعات ، التى يغلب عليها طابع الأناقة والرشاقة ، والتى تقترب كثيرا من رقص الباليه الحديث .

ولسنا هنا بصدد الكلام عن الرقص الفرعونى القديم ، وإنما الذى يهمنا منه الآن ، أنه كان الجذور الأولى للرقص بوجه عام ، وأنه انتقل بشكل أو بآخر الى بلاد الإغريق ثم الى بلاد الرومان ، الى أن تعددت أشكاله ، وتنوعت أساليبه ، وأصبح لكل أمة طابعها الخاص فى الرقص ، الذى يعبر عن وجدانها الفنى الأصيل ، ومزاجها الشعبى أو القومى .

وهذا الكلام ، ليس كله من عندى ، وإنما هو بعض ما قاله الناقد الفنى الشهير فيرنوهول فى كتابه الحديث عن « عالم الرقص والباليه » ، الذى يعد حتى الآن ، من أهم بل أهم كتب هذا الناقد ، الذى ولد فى كندا ، وتلقى علومه فى إنجلترا ، وتمرس بكتابة نقد الباليه لمجلة « عصور الرقص » . وفى اثناء أدائه للخدمة العسكرية ، شرع فى تأليف كتابه عن « الباليه الانجليزى الحديث » وهو الكتاب الذى نشر فى عام ١٩٥٠ ، ثم أعيد نشره فى طبعة شعبية بعنوان « الباليه »

وفى هذه الأثناء كان فيرنوهويل يمارس هواية الرقص فى فرق الرقص المختلفة مثل مسرح الرقص ، والباليه الزنجى ، ثم عمل بعد ذلك مديرا لحشبة المسرح ، ومديرا للاعضاء لمختلف فرق الباليه ، بما فى ذلك فرق الباليه الهندى ، وفرق الكابوكى اليابانية .

أما كتابه الثالث « تحليل فن الباليه » الذى نشر فى الولايات المتحدة

فى سلسلة « عالم الرقص » فهو يكاد يغطى كل الأساليب الرئيسية من الرقص التمثيلى حتى فرق الرقص الجواله .

وبعد فيرنو هول حاليا ، الناقد الأول لمجلة « الباليه اليوم » ، فضلا عما يكتبه للصفحة البريطانية فى علم الجمال ، من بحوث ودراسات حول فن الرقص والباليه . وله محاولات بارزة فى تطوير فن الكوريولوجي .

ولقد عمل فيرنو هول لمدة سنوات فى التلفزيون البريطانى ، وخاصة فى برامج « الرقص » ، كما أصبح منذ عام ١٩٦٩ ناقد الباليه الأول لجريدة الديلى تلجراف .

وترجع الأهمية البالغة لكتاب فيرنو هول هذا «عالم الرقص والباليه» الى انه يغطى بالنقد والتقييم والتاريخ أهم فرق الباليه فى العالم ، منذ عصورها القديمة وحتى الوقت الحاضر ، فهو يبدأ مع فجر الحضارة الاول ، ناظرا الى الرقص الفرعونى القديم على أنه الجذور الأولى لفنون الرقص بوجه عام ، وأن غلب عليه طابع الشعيرة الدينية أو التمثيلية الدينية ، وما كان يعرف بتمثيلية ابيدوس وكان يمثل فى الالف الثانية أو الثالثة قبل الميلاد ، تخليدا لذكرى موت أوزوريس ، وكذلك عرفت التمثيلية الدرامية ، أو ما كان يعرف بدراما منف ، وهى عبارة عن نوع من الرقصات المسرحية ، ذات طابع دينى أو شعائرى تمثل عند سفح الأهرام .

وانتقل هذا الطابع الى بلاد الاغريق ، فكان الرقص الجماعى عند اليونان ، يستهدف تكريم الاله ديونيسوس ، وكان كذلك عاملا من عوامل نشأة المسرح الاغريقى ، فالكورس فى المسرح لم يكن يؤدى دوره الا رقصا ، رغم ما يقوم به الكورس من تعبير عن وجدان الجماعة ، وضمير الشعب .

وتشابت العلاقة بين فنى الرقص والمسرح فى بلاد الهند ، حتى كانا شيئا واحدا ، أو شيتين لا ينفصلان ، حتى لقد كان يبدأ بالصلاة وينطوى على مجموعة من الحركات والتعبيرات المعقدة ، وهى صفة من صفات الرقص الهندى ، كما فى رقصة « الناوتش » على سبيل المثال !

أما فى اليابان ، فقد تأثرت الرقصات الاولى بالرقصات الصينية القديمة ، ثم تطورت بعد ذلك تطورا بالغا وسريعا ، حتى لقد أنشئ معهد لدراسة فنون الرقص فى القرن الرابع عشر ، ثم ما لبث الرقص أن اقتحم المسرح ، فأصبح عنصرا من عناصر مسرحيات « النو » الشهيرة ، هذا على صعيد الرقصات ذات الطابع الدينى ، أما الرقصات غير الدينية فقد كانت تقوم بها فتيات « الجيشا » فى تلك البلاد !

هذا عن الرقص فى العصور القديمة ، أما فى العصور الوسطى ،

فقد تفشى الرقص على نحو يشبه الوباء ، سواء بسبب نوبات هستيرية ، أو تعبيرا عن دوافع دينية ، وهو ما تجلى واضحا كما يقول المؤلف فى « رقصة الموت » التى صورها الرسامون وتغنى بها الشعراء ، والاصل فى « رقصة الموت » انها كانت مسرحية اخلاقية من مسرحيات العصور الوسطى ، تتألف من حوار بين الموت من ناحية ، وجميع طبقات الشعب من ناحية أخرى ، ابتداء من البابا الى من هم دونه فى السلم الاجتماعى ، ولقد وضعت فيها الرسوم ، ونظمت الاشعار ، وكتبت الموسيقى ، وربما كانت افضل الصور التى تمثل « رقصة الموت » تلك التى رسمها هولباين الأصغر ، وكذلك أفضل الاشعار قصيدة جوته عن « رقصة الموت » هذا فضلا عن المقطوعة الموسيقية الشهيرة التى وضعها سان سانز عن هذه الرقصة .

أما عن الرقص فى العصور الوسطى كنشاط اجتماعى ووسيلة من وسائل الترفيه ، فقد كان قاصرا على المثقفين وبلاط الملوك ، وخاصة فى فرنسا ، حيث ظهرت رقصة « الفولتا » ، التى خرجت منها رقصة « الفالس » ، والتى نشأت عنها بدورها خطوات الرقص الحديث !

أما فى بداية عصر النهضة ، فقد ظهر نوعان من الرقص ، النوع الهادى ، « سيلو » الذى ظهر فى بلاط الملك شارل التاسع ، والنوع السريع « فاست » الذى انتشر بين الريفين والعامه من الشعب ، وفى عهد الملكة كاترين دى مديشى ، انتشرت سلسلة من الرقصات ، منها رقصة « فولتا » أو رقصة القفزة ، أما فى عهد الملك لويس الرابع ، فكان الرقص فى فرنسا قد بلغ غايته ، ووصل الى درجة عالية من النضوج والتطور ، وخاصة بعد أن أنشئت اكاديمية الرقص الملكية فى عام ١٩٦٢ . ومن أشهر الرقصات التى عرفت فى ذلك العصر .٠ رقصة الكورانت ، ورقصة البافان ، ورقصة السرابند ، ورقصة الكوتيون ، ورقصة الكوداريل أو الكونتر دانس .

ومن فرنسا انتقلت هذه الرقصات الى انجلترا . ولكنها لم تنتشر كثيرا فى هذه البلاد ، وظلت رقصة روجر دى كوفرلى هى الرقصة المحبوبة لدى الانجليز . كما ظلت القرى والمدن الريفية هناك ترقص رقصة الموريس .

أما فى الدول الأخرى ، فقد ظهرت أنواع أخرى من الرقص ، يشرحها مؤلف هذا الكتاب بالتفصيل ، ولكننا نكتفى هنا بذكرها فقط ، مثل المازوركا ، والبولونيز فى بولندا ، والفنداجوا والبوليرو فى اسبانيا ، والترنتلك والسلتاديللو فى ايطاليا ، والفالس والجالوب فى المانيا ، أما

أمريكا ، فمنها خرجت رقصات الفوكس تروت عام ١٩١٢ ، ثم الجاز عام ١٩٢٠ ، ثم الشارلستون .

كما يذكر المؤلف رقصات أخرى مثل التانجو الأرجنتيني والمنتشيش البرازيلي ، ورقصة الرومبا التي خرجت من كوبا .
هذا كله عن تطور فنون الرقص ، وأنواع الرقصات المختلفة ، أما عن نشأة فن الباليه وتطوره ، فيقول فيرنو هول مؤلف هذا الكتاب ، ان فن الباليه عرف في القرن الخامس عشر ، وظهر أول ما ظهر كجزء من الأوبرا، ثم تطور بعد ذلك بحيث ظهر في إيطاليا كفن متكامل يجمع بين الموضوع والموسيقى والمناظر ، وذلك في فرقة الباليه الملكية التي أنشئت في باريس عام « ١٥٨١ » .

وكان رامو أول من وضع القواعد الخمس الأساسية ، التي تعد أساسا لهذا الفن من فنون الرقص ، وذلك في عام ١٧٢٥ . ومع مطلع القرن التاسع عشر ، انتشر هذا الفن من فنون التعبير ، بل ذهب البعض الى اعتباره أرقى فنون التعبير على الإطلاق . وكان ذلك في إيطاليا وفرنسا ، ومنها انتقل الى روسيا في منتصف ذلك القرن ، حيث وصل الى أعلى درجات النضوج والاكتمال ، وذلك بفضل اعلامه من أمثال ٠٠ فوكين ودياجيليف ، وراقصين وراقصات شكلوا مرحلة الاعجاز مثل نيجنفسكي وبافلوف .

ولقد امتد التأثير الروسي في أوائل قرننا العشرين الى سائر أنحاء أوروبا ، فظهرت أكثر من فرقة من فرق الباليه ، في أكثر من بلد من بلدان العالم ٠٠ القديم والجديد على السواء ، ففي ألمانيا ظهرت فرقة جوسى ، وفي إنجلترا ظهرت فرقة سادلر ويلز ، وفي الولايات المتحدة ظهرت فرقة مسرح الباليه !

على أن فن الباليه في قرننا العشرين ، طرأت عليه تغيرات جذرية ان لم تكن جوهرية ، فهو لم يقف عند حدود التغيرات التي أحدثها أنطونى تيودور فى إنجلترا ، أو تلك التي قام بها اجنس دى ميل فى الولايات المتحدة ، ولكنه تأثر بمبتكرات الفنانة الكبيرة ايزادورا دنكان ، التي رفضت التقيد بقواعد الباليه الكلاسيكى المعروفة ، وحرصت على أن تدخل عليه نظاما جديدا ، تكون الإشارة والوقفه فيه طبيعيتين ، وهذا هو ما يعرف بفن الباليه الحديث ، الذى يتجه نحو اللاتقليدية فى القواعد ، والحرية فى الحركة ، والتشكيل فى التكوينات ، والموسيقى الحديثة فى مصاحبتها للرقصات .

وبعد أن يقارن المؤلف بين خطوط فن الباليه الحديث ، وبخاصة فى أحدث خطوطه فى الولايات المتحدة ، وبين تراث دياجيليف من ناحية ، وبين

الباليه السوفيتي من ناحية أخرى ممثلاً في « فرقة باليه كيروف » و « فرقة باليه بولشوي » ، ثم بين هذا كله وبين الباليه الانجليزي ممثلاً في « فرقة الباليه الملكية » وعند أعلام من أمثال ناينيتي دوفالوز وفردريك آشتون ومارجوت فونتين ، وأخيراً الباليه الفرنسي ممثلاً في فرقة باليه أوبرا باريس ، وعند رائد مثل رولان بيتيت ، بعد هذا كله ينتقل الى أشكال الرقص الشعبي التي تنزيا بزى الباليه أو تتحلى بصورته ، مثل رقص الفلامنكو في أسبانيا ، وباليه الفولكوريكو أو الشعبي في المكسيك ، ورقصة الدبكة في لبنان .

ولا ينسى المؤلف بعد هذا كله ، أو في ختام هذا كله ، أن يفرد الفصل الأخير من كتابه هذا « عالم الرقص والباليه » لما سماه « باليه التليفزيون » حيث يتناول في هذا الفصل خطوط فن الباليه الصالحة لهذا المجال الجديد ، وهو شاشة التليفزيون ، وكيف أن هذا الجهاز السحري العجيب الذي استطاع أن يتطفل على كل بيت ويقتحم كل أسرة ويصبح على حد تعبيره أحد أفراد الأسرة الجديدة ، شأنه شأن الجريدة والرغيف ، استطاع في ذات الوقت أن يفرض أسلوباً بعينه من أساليب الرقص ، ولونا بعينه من ألوان فن الباليه .

وأخيراً فهذه الكلمات جميعاً ليست أكثر من إشارة صغيرة الى كتاب كبير ، أو هي إشارة أصبح الى قصر كبير ، ولا تزال الإشارة صغيرة ولا يزال القصر كبيراً .

فنونا التشكيلية .. هل لها طابع قومي ؟

الصورة الساكنة والصورة المتحركة ، هذان هما الفنان اللذان يؤرقان وجداننا الثقافي بوجه عام ، أحدهما هو الفن المتطور من بين فنوننا جميعا ، ولكنه فن بلا جمهور ، والآخر هو الفن الجماهيري ، بل أكثر فنوننا جماهيرية ، ولكنه فن يحتاج الى الكثير من التطوير .

الأول هو الفن التشكيلي الذي لا يزال الى حد كبير مجموعة من اللوحات المعلقة على جدران الصالونات ، أو كمية من التماثيل المتناثرة في أروقة المتاحف ، دون أن ينزل من على الجدران أو يخرج من الأروقة ليمشي على الأرض ، ويصل الى وجدان الجماهير .

وصحيح ان بعض فنانينا التشكيليين حققوا نجاحات بارزة ، ولكنها النجاحات التي تعبر عن مهارة أصحابها من ناحية ، وثقافتهم الأجنبية من ناحية أخرى ، دون أن تشكل موجات في تيار فنى عام ، يكشف عن شخصيتنا القومية في الفن ، ويتغلغل في ضمير الكثرة المتذوقة من الجمهور .

وربما كانت تلك الأزمة هي التي عاناها الفنان التشكيلي الراحل رمسيس يونان ، والتي عبر عنها بقوله : « ولا علاج لهذا الموقف المؤسف الا أن يلتفت المثقفون ، وبخاصة الأدباء والشعراء منهم - الى نشاطنا في ميدان الفنون التشكيلية ، ويعنوا بدراسته عنايتهم بالمسرح أو القصة مثلا ، » .

وترجمة ذلك بعبارة أخرى ان فننا التشكيلي ينبغي أن يغادر جدران المنازل وأروقة الصالونات كوسيلة من وسائل الزينة والزخرفة ، لكي يتحد مع الفنون الأخرى الأكثر جماهيرية والأقدر على التعبير عن عالمنا المدهى فى تشابكه وتداخله ومواكبته لمرحلة النمو الحضارى التى يجتازها مجتمعنا المعاصر .

هكذا اتجه بيكاسو على الرغم من جماهيرية الفن التشكيلي فى أوروبا الى فتح آفاق جديدة أمام الخط واللون ، عندما دعاه الشاعر جان كوكتو الى فرنسا ليعد ديكورات باليه « الاستعراض » وعندما استجاب لدعوة الموسيقار ايجورسسترافينسكى الذى أعد له ديكورات باليه « القبعة المثلثة الألوان » وعندما عمل مع الفنان سيرجى دياجيليف مؤسس فرقة الباليه الروسى ، الذى كان يؤمن بأن الديكور فى المسرح ليس مجرد خلفية ساكنة ، ولكنه عنصر ديناميكى فى حركة المسرحية .

وإذا كان بعض مخرجينا المسرحيين قد تنبهوا أخيرا الى هذه الحقيقة حقيقة الاخوة بين الفنون ، تلك التى يلتقى فيها الصوت بالصورة ، ويتعانق الخط مع اللون ، فلعل أبرز عمل فنى تأخت فيه هذه الفنون ، وعرف الفن التشكيلي كيف يصل من خلاله الى الجمهور ، هو مسرحية « ثورة الزنج » التى توافرت لها كلمات معين بسيسو الشعرية ، وديكورات عمر النجدى التشكيلية ، ورؤية نبيل الألفى فى الاخراج .

وكذلك مسرحية « مارا - صار » التى جمعت بين شاعرية يسرى خميس فى الترجمة ، وتشكيلية صالح رضا فى الديكور ، وفنية أحمد زكى فى الاخراج .

أما فى السينما فربما كانت الأفلام التى توافرت لها مثل هذه الأبعاد ، على جانب كبير من الكثرة والوفرة ، مما جعلها بالتالى نقلات واضحة فى تاريخ الفيلم المصرى المعاصر .

من هذه الأفلام على سبيل المثال ، فيلم « المستحيل » الذى جمع بين فن مصطفى محمود القصصى ، وفن يوسف فرنسيس التشكيلي ، وفن حسين كمال فى الاخراج .

ومثله فيلم « الأرض » الذى تلاقت فيه روائية عبد الرحمن الشرقاوى وفنية حسن فؤاد ، وحرفية يوسف شاهين ، هذا فضلا عن فيلم « المومياء » الذى عرفه مخرجه شادى عبد السلام ، كيف يبعث فى الصورة التشكيلية الساكنة ، التى لا تزيد ألوانها عن الأبيض والأسود ، تيارا عضويا ينبض بالحركة والحياة !

وفي مجال النشر ، يجيء هذا الكتاب « في صحن مصر » عملا فنيا جديدا ، توافرت له أمثال هذه الأبعاد . . توافرت له فنية الأديب محمود عوض عبد العال ، وتشكيلية الفنان عصمت داوستاشي ، ولوحات عدد من فناني التشكيليين بين نحت وحفر وتصوير ، من بينهم محمود موسى ، وأحمد عبد الوهاب ، وشاكر المعداوي ، وعلى عاشور ، وفاروق شحاته ، وطارق زيادى ، وتوفيق الوكيل ، وعلى رأسهم جميعا الفنان المصرى العالمى . . سيف وانلى !

ولم يقف أمر هذا الكتاب عند هذا الحد ، حد الانحسار بين الورق ، حيث الكلمة المقروءة غير المنطوقة ، والصورة الساكنة غير المتحركة ، بل تحول الى فيلم تسجيلي نراه بالعيون ونسمعه بالأذان ، ونتابعه بكل ما أوتينا من حب لمصر .

وهو الفيلم الذى تضافرت على إنتاجه مجموعة من شباب « أفلام الصحوة » بالثغر السكندري ، آمنت بأنه عندما تزدحم الشوارع بالطواير المنتظرة فى لهفة أمام دكاكين الخضار واللحوم والأسماك والخبز ، تنعدم جدوى كلمة الفن أو فن الكلمة ، فأما اذا تحولت الطواير الزاحفة لتكون أمام صالات المعارض التشكيلية ، ومتاحف الفنون الجميلة ، وقاعات الاطلاع العامة ، عندئذ يمكن لفن الكلمة ، وفن الصورة ، وربما فن التعبير بوجه عام ، أن يجد مكانه فى صحن مصر !

والواقع ان صدور هذا الكتاب - السيناريو « فى صحن مصر » يشكل انعطافا واعية فى مسيرة الأديب الروائي محمود عوض عبد العال ، الذى صدرت روايته الأولى « سكر مر » فى عام ١٩٧٠ فاستطاع أن يلفت إليها الأنظار باعتبارها عملا جديدا يستخدم أسلوب « تيار الوعى » بوعى ، وربما لأول مرة فى الرواية المصرية ، ثم صدرت روايته الثانية « عين سمكة » ١٩٨٠ أى بعدها بعشر سنوات ، فكانت تأكيدا وتعميقا لهذا الأسلوب الذى تميز به هذا الأديب وسط زملائه من أبناء الجيل !

على أن الأديب محمود عوض عبد العال ، صاحب قضية فى الفن التشكيلي ، وهى قضية على جانب كبير من الخطورة والخطر ، اذا كنا نؤمن حقا بدور الفن التشكيلي فى حياتنا المعاصرة .

يطرح هذا الأديب قضيته الفنية من خلال توصيفه للفن التشكيلي العربى الحديث ، الذى هو فى رأيه « طريقة جديدة للنظر الى الأشياء ، ولاختيار العالم من خلال العينين والخيال » .

ولكن فناني التشكيليين كهذه الألوان المتضاربة ، يبتدعون خليطا من الأشياء المألوفة ، بعضها يشد العين ، والبعض الآخر لا يثير الانتباه ،

وذلك لعدم وجود طابع قومي لفنوننا التشكيلية ، يجمع هذا الشتات في تيار فني متجانس .

نعم عندنا فنانون تشكيليون ، ولكن ليس عندنا فن تشكيلي !

وصحيح ان لكل فنان شخصيته الفنية ، وطابعه الخاص ، وأسلوبه المميز ، ولكن الصحيح أيضا أننا لا نستطيع أن نقول بوجود ملامح عامة وسمات مشتركة أو بالأحرى خط فني عام ، يميز فننا التشكيلي عن غيره من فنون الدول الأخرى ، فهو فن مصرى عربى ، يشبه واقع حياتنا العربية المتنافرة على الخريطة من المحيط الى الخليج ، انه فن قلق ، نافر ، مشوش معصوب العينين لوجود حائل بينه وبين روحه الحرة .

وهكذا تصبح القضية لله الفنان وليست في موضوع الفن ، أو بالأحرى تصبح قضية الجيل أو قضية تواصل الأجيال ، وعنده ان الجيل الحاضر لا يستطيع ان يجد حلا لهذه القضية ، لانه جيل يكاد ان يكون مقطوع الصلة بجيل الريادة فضلا عن انه جيل مراوغ ، غامض الأسلوب ، وهو ما يسميه صاحب هذا الكتاب بصدمة المستقبل التشكيلي .

كان فن مختار بشارة الطريق الى فن قومي ، في تمائيله وداعة الوادى وعراقة التراث وروح العصر ، وفي ابداعاته روعة الفن المصرى القديم ، ورشاقة الأثر الاسلامى ، وصرخات الفن المعاصر .

وكان محمود سعيد فنانا مصريا أصيلا ، بالنور الذى يشع من لوحاته والمعمار الذى يسيطر على تكويناته ، والتفسير الذى قدم من خلاله صورة كاملة لبيئته وعصره .

وكان فن ناجى محصلة رؤى متعددة وثقافات مختلفة ، اجتمعت له أعماق التراث المصرى ، واجواء البيئة الافريقية ، ورؤى حضارة البحر المتوسط ، مع الحفاظ رغم هذا كله على أصالة الطابع القومى .

أما راغب عياد فقد استطاع أن يكسر قيود الفن الأكاديمى ، باتجاهه الى تصوير الحياة الشعبية والبيئة الفولكلورية بأسلوب تعبيرى ، يجمع الى الحركة الحرة فى التعبير ، الاستخدام الجريء للألوان .

واذا كان كل رائد من هؤلاء الرواد قد شكل فى ذاته مدرسة قائمة بذاتها ، لها طابعها الخاص وأسلوبها المميز ، فثمة جماعات فنية جاءت بعد ذلك ، تحاول مواصلة العطاء ، واستكمال المسيرة ، مثل جماعة الفن المعاصر ، وجماعة الفنانين الشرقيين ، وأصحاب دعوة الفن والحياة . فهؤلاء جميعا لم يكفوا عن السعى لإبداع لغة تشكيلية خاصة ، فيها عراقة

المصرى القديم ، وفيها الظروف المحيطة بعصره ، وفيها لهجة مميزة بين لغة العالم التشكيلي المتعدد اللهجات .

غير أن موقف الفنان المصرى المعاصر فى مفترق الطرق ، يشده فى أكثر من اتجاه ويقتضى البحث عن المنهج الصحيح ، الذى يلتزم به فى مجال الخلق والابداع .

فقومية الفن واستحياء التراث كما يقول بدر الدين أبو غازى ، يكتنفها أحيانا خطر الفطرة المحدودة ، والانغلاق فى أفق ضيق ، وافتعال أشكال واستعارة سمات تقف عند الملامح الخارجية للتراث ، وتقحم على سطح العمل الفنى بعض العناصر دون توغل فى أعماق التراث ، ومن ثم يقف الأمر أحيانا عند القوالب والأشكال الخارجية ، دون النبض العميق الذى تتمثل فيه روح مصر .

يقابل هذا الخطر الذى يصدر عن النظرة الضيقة لمفهوم الفن القومى ، وعن افتعال قوالب وأشكال سطحية ، خطر آخر يصدر عن مجازاة بعض الموجات الحديثة فى العالم ، واتباعها بدعوى التطور وعالمية الفن . مما يؤدى بالفنان الى أن يفقد صدقه الخاص ، ذلك الذى ينبعث من أصالته ، ويرتفع به عن التبعية ليحقق ذاته فى الفن .

ولكن .. إذا كان التاريخ سبيلا الى فهم الحاضر ، وطريق الى الامل فى المستقبل ، وكان الوعي بالطبيعة والشعور بالاتحاد بها ، ما زال ملموسا حيا بين الناس فى الريف والمدينة ، الا يعنى هذا أن الجوهر الاساسى فى موقف الفنان المصرى القديم تجاه الوجود كان ولا يزال ، ايمانا بالحياة ، ووعيا بالخلود ، وتفاؤلا رغم كل ما يدعو الى اليأس والقنوط ؟

مهما يكن من أمر التحول الذى طرأ على العالم فى هذا العصر ، فان الفنان لا يستطيع أن يتكر أرضه أو يتنكر لتراثه ، وإذا كانت اكتشافات العلم الحديث ، تؤثر فى مجرى الحضارة ، وفى تشكيل روح العصر ، فهى فى مجال الابداع الفنى لا تستطيع أن تمحو ذاتية الفنان ، ولا أثر التراث ولا تأثير البيئة .

وهذا معناه أن أصالة الفنان تنبع من صدق حسه وإحساسه ، ومن تفتح وجدانه لكل ما حوله ، ومن بلورة رؤيته البصيرة ، ولقد عبر الاستاذ حامد سعيد فى دراساته عن الفن وعن إعادة تكوين الشخصية المصرية ، عبر عن ذلك المعنى بقوله : « إذا كان للعصر قمته المتاحة من الوعي ومجموعة المشكلات المعقدة ، فان للمكان الذى يحيا فيه الانسان أحكامه الخاصة ، والمكان فى الثقافة ليس وضعاً مادياً - فحسب ، انما تترجم ثقافة الكتلة

البشرية صاحبة المكان عن معناه : الإنامي أو المتهاوى .. وبهذا يكون للمكان معاملته الخاص به ، بالإضافة الى معامل العصر الذى يؤثر بدوره فى منطقة الوعي وذاتية المشاكل ونوعية الخلق .

وتأسيسا على ذلك ، فان فنون عديدة من دول الحضارات تقدم فى مجال التعبير المعاصر أمثلة تجمع بين المحلية والعالمية ، وفيها تلك الصفة الخاصة التى تسم الأثر الفنى بالصدق والأصالة .

نعم .. كما يقول الأديب محمود عوض عبد العال ، أن الفنان المصرى ليس حديث الولادة ، أنه عجوز العمر والتجربة والتجوال ، فهو مسافر فى البحث عن كينونته ، ولم تكن صورته ونقوشه وتماثيله الا تراتيل صلاة فى معبد الاله الأوحده ، فمن حضن المعبد خرج الدين كما خرج الفن .

ولكن الفن فى عالمنا المعاصر ، أصبح نشاطا على هامش الحياة ، ولم يكن الأمر كذلك ، ولا ينبغي أن يكون ، فعندما تصبح الحياة دون أن يكون للفن أحد مقوماتها الأساسية ، تصير حياة معدومة القيمة ، والقيمة هى قوام الحياة .

وهنا يحى دور التجديد فى الفن . وعند أديبنا الفنان أن التجديد فى الفن ليس عملا بسيطا ، انه تغيير النظرة الى الفن ، نتيجة لاختلاف زاوية الرؤية وطريقة الابداع . وهذا عمل ضخم لا يحدث بين يوم وليلة ، لأن المناخ الجديد ، يقتضى منا أن نفرق تفرقة جذرية بين أن نعمل صورة وأن نرسم فنا ، فكل ما هو داخل أربع خشبات فى هيئة بروجاز يسمى صورة ، ولكنه ليس فنا بأى حال من الأحوال ، وما أكثر المصورين عندنا ، الذين يعملون صورا ، وما أندر الفنانين الذين يرسمون فنا .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى هناك تجارب حديثة فى مجال الفنون هى فى حقيقتها افراز مجتمعات تعيش حياة غير حياتنا ، وتعانى هموما غير ما نعانىه من هموم أنها من ظواهر التطرف والتمرد والتعطيل فى حياة هذه المجتمعات ، مثل صيحات الهيبيز ، وصرخات العبد أو اللا معقول ، والابداع تحت ايعاء المخدرات ، وتقاليع الأزياء الجديدة فى نزقها اللونى وخليطها العجيب ، وهى مما ينعكس على لوحات الفنانين ورسوماتهم ، بينما هى فى الحقيقة افنتات وليست اضافات للقيم الفنية ، أنها صرخات احتجاج واصرار لتعطيل قيم التشكيل فى العمل الفنى ، تحمل نذر المرض أكثر مما تحفل بدلائل الصحة .

وهنا يأتى دور النقد والتوعية النقدية ، فالنقد هو الكفيل بشرح

إبعاد التغيير الذى طرأ على تذوقنا للفن الحديث والتوعية النقدية هى وحدها
القادرة على خلق جمهور أكثر وعياً بمفهوم الفن الصحيح .

ولكن النقد فى أزمة ، وأزمة النقد هى أصل كل الإحباطات التى
تواجه الفنانين التشكيليين فى مصر ، فكل ما يكتب فى الصحافة عن المعارض
الفنية لا يتجاوز مرحلة التسجيلية إذا استخدمنا مذهب التعبير ، أما إذا
سمينا الأشياء بأسمائها فهو أرتزاق صحفى أو سمسرة نقدية ، مما جعل
عدداً من الفنانين الممتازين يعزفون عن فكرة المعارض لعدم جدواها ، ولسوء
الاتصال عن طريقها بالجمهور .

حقاً أن المشهورين من الفنانين الجادين لا يتجاوز عددهم أصابع
اليد الواحدة . وعدد الفنانين الجادين الذين لا تعرفهم الحركة التشكيلية
أضعاف أضعاف هذا العدد المتواضع من الفنانين المشهورين ، وهذا معناه
أنه لا بد للصحافة التشكيلية من القيام بدور أكثر جدية فى انهاء الحركة
الفنية .

وهى دعوة مفتوحة للأدباء ونقاد الأدب ، أن يوسعوا من دائرة
اهتمامهم الأدبى والنقدى بحيث يشمل الفن التشكيلى ، كما يشمل غيره
من فنون القول والتعبير ، هكنا كان عميد الأدب العربى طه حسين يفتتح
المعارض الفنية بالاسكندرية لمرجريت نخلة وغيرها، وكان عباس محمود العقاد
يكتب نقده الفنى فى الصحافة اليومية عن محمود سعيد ومحمد ناجى
ومحمود مختار ، وغيرهما من أمثال هيكل والمازنى وسلامة موسى .

حقاً أننا فى حاجة الى طرد العملة الرديئة من السوق ، كما يقول صاحب
هذا الكتاب ، لأن مرتزقة الكلمات ، وباعة القطعة فى الصحافة المصرية ،
قد أجهزوا على مستقبل عدد كبير من الفنانين .

غير أن الكلام عن قضية الفن فى وقتنا الحاضر ، وعن جيل الفنانين
التشكيليين المعاصرين ، يقودنا الى الكلام عن الجيل السابق ، أو جيل
الريادة ، وحقيقة التواصل بين الأجيال ، وعند أدبنا الفنان أن جيل
المعاصرة لا تكاد نجد فى أعماله ما يؤكد انفعاله أو تفاعله ، مع الجيل الرائد ،
فهو جيل مقطوع الصلة ، لا يمثل الا نفسه ، وتمثيله نفسه لا من حيث
هو جيل له ملامحه المتميزة وسماته المشتركة ، ولكن من حيث هو افراد
داخل إطار الجيل .

ومن المؤكد كما يقول هذا الأديب أن روح التعامل بين أجيال الفنانين
ومساعدة بعضهم لبعض ، لم يحقق شيئاً يذكر اذا قورن بما كان يبذله

الفنانون الأجانب من أجل اثراء الحركة التشكيلية في القاهرة والاسكندرية مع بداية هذا القرن .

فما فعله أتور بنوبيكى مع أدهم وسيف وانلى، وما بذله جياكو اسكالييت مع محمود موسى وغير ذلك من النماذج المشهورة ، لا يمكن أن يتكرر مرة ثانية بين فنان مصرى كبير وفنان مصرى صاعد ، وهذا ما عبر عنه بيكى فى افتتاحه لم رسم سيف أدهم الخاص ، بتسجيله لهذه الكلمات :

« ما أشق الطريق الذى ستسلكه ، خصوصا فى هذا البلد الذى لم ينضج فيه الوعي الفنى الذى الجمهور بعد ، فالإيطالى يشتري من الايطالى، والفرنسى من الفرنسى ، أما المصرى فيشتري من كل هؤلاء ما عدا الفنان المصرى » .

والعيب كما يقول الأديب محمود عوض عبد العال ، ليس داخلا فى التكوين الأخلاقى ، وإنما فى انحطاط الظروف الاجتماعية التى تحكم القيمة النفعية المادية بين الاثنين ، وتوقف مقدار النشاط المخلص والمعطى من أجل الفن .

وعلى الرغم من هذا كله ، على الرغم من عدم وجود اساتذة لهذه الأجيال الطالعة بعد جيل محمود مختار ، ومحمود سعيد ، ومحمد ناجى ، وراغب عياد ، ومرجريت نخلة ، وأحمد صبرى . وسيف وانلى ، ومحمود موسى ، وجمال السجيني ، فإننا نستطيع أن نميز عددا من الفنانين التشكيليين ، استطاعوا أن يتركوا بصماتهم على جبين الحركة التشكيلية ، وأن يحولوا الدفة لصالحهم باقتدار فنى ، وأن يتقدموا الساحة بعباء وفير وبصيرة واعية . فكان أحمد عبد الوهاب ، وآدم حنين ، وكمال خليفة ، وصلاح عبد الكريم ، وصالح رضا ، ورمزى مصطفى ، هم أول من تميزوا بعد جيل الرواد ، متمتعين بإحساسات صادقة كحصيللة ذاتية فى العمل الفنى ، ومعاناة خاصة فى الخلق والابداع .

ويطلع وراءهم جيل آخر من النحاتين القلقين ذوى التجارب الملفوحة بلهب الحرب والهزيمة والسفر والانتظار . جابر حجازى ، وطارق زيادى ، و زوسر مرزوق ، وأحمد السطوحى .

وفى التصوير المصرى الحديث نجد أعمال حامد عويس ، وعبد الهادى الجزار ، ورمسيس يونان ، وفؤاد كامل ، وحامد ندا ، وأنجى أفلاطون ، وزكريا الزينى ، وجاذبية سرى ، وأحمد مصطفى ، وسعيد العدوى ، وثروت البحر ، وتحية حليم ، ممن حققوا شكلا متقدما فى التكنيك من خلال كيان اللوحة العام ، وقد سجل لهم النقد دورهم فى المسيرة التشكيلية،

وان اختلف خط كل منهم فى التقدير والتواجد المستمر على خريطة الحركة .

وفى فن الحفر تتكشف مقدرة الفنانين عمر النجدي ، وحسين الجبالى ، واحمد نواز ، وماهر رائف ، ومريم عبد العليم ، وثرى عبد الرسول ، وفاروق شحاتة ، وطه حسين ، ومحمود عبد الله ، عن امكانية عالية وطموح حر ، وكلهم تقريبا من جيلين متقاربين ، وان تمتعوا بقدر هائل من الطاقة وطرح الأدوات ، بحثا عن الفنان المعاصر الممتلك أدواته بموهبة وثقافة واقتدار .

ولكن الذى يقف عنده صاحب هذا الكتاب فى كتابه ، وقفة أطول وأعمق هو الفنان المصرى العالمى . . سيف وانلى ، الذى هو عنده سيد الفنانين على الاطلاق . فهو الأصالة وهو المعاصرة ، هو المحلى وهو العالمى ، هو التراث وهو التجديد ، وهو ما عبر عنه بقوله :

« سيف وانلى واحد من قلائل الفنانين العالميين الذين يدركون جيدا ما تحمله جذورهم الروحية والمادية على امتداد الزمن والأرض ، من مضامين وتجارب ورؤى ، يدفعه شعور فنى متطور لاستجلاب وراثت أجيال وأجيال » .

لقد جرب فنان الاسكندرية الكبير تحريك فرشاته مرورا على جميع المذاهب الفنية العالمية ، وبانت مقدرته وعبقريته فى كل ما قدم من أعمال فى المعارض الدولية والمحلية ، كما منح أول جائزة فى بينالى الاسكندرية الثالث ، عن أول صورة تجريدية يتقدم بها فنان مصرى .

أما الدولة فقد منحته جائزتها التقديرية فى الفنون ، عرفانا بما ترك من مآثر وآثار فى صحن مصر .

ومن هنا يأخذ البحث عن شخصية مصر مدلوله فى هذا الكتاب حول الطابع القومى لفنوننا المعاصرة ، الى من نتجه فى البحث عن شخصية مصر ؟ وصحيح أن قضية البحث عن شخصية مصر شغلت الكثيرين من المؤرخين والجغرافيين فضلا عن الكتاب والأدباء ، ممن حاولوا أن يخلصوا هذه الشخصية مما أحاط بها من الأخطاء ، والأغلاط ، بقصد الكشف عن جوهرها الأصيل أو روح روحها ان صح هذا التعبير .

ربما كانت دراسة الدكتور جمال حمدان لشخصية مصر ، من حيث هى دراسة لفلسفة المكان وطبيعته وسماته ، دراسة موحية للحس التشكيلى فى التصور .

فهو يراها فرعونية بالجد ولكنها عربية بالآب ، ثم انها بجسمها
النهرى قوة بر ، ولكنها بسواحلها قوة بحر ، وهى بذلك تضع قدما فى
الأرض وقدماء فى الماء .

واذا كان لهذا كله مغزى ، فهو ليس أنها تجمع بين الأضداد
والمتناقضات ، ولكنها تجمع بين أطراف متعددة غنية ، وجوانب كثيرة
خصبة ، لصورة تؤكد فيها « ملكة الحد الأوسط » وتجعلها « سيدة الحلول
الوسطى » .

وهو يشير الى أن مصر وان كانت جزيرة صحراوية بالموضع ، فانها
بالموقع فى قلب الدنيا ، وعلى ناصية كل التيارات الحضارية والتاريخية
والثقافية ، انها برج مراقبة أو مرصد يغطى العالم القديم برمته ، ولهذا لم
تملك أن تنعزل أبدا ، عن تيارات التاريخ وحركات الحضارة .

وهى بهذه المزاجية بين العزلة والاحتكاك ، كانت دائما منبعاً ومصباً
معا ، تأخذ وتعطى أبدا ، ومن هنا كانت حيويتها التاريخية وكان بقاءها
على الدوام .

وقد أعانت طبيعة الموقع على تحقيق هذه الاستمرارية المصرية الرائعة ،
التي لا تعنى التكرار بقدر ما تعنى التراكمية ، والتي عبر عنها « نيوبرى »
بقوله : « مصر وثيقة من جلد الرق ، الانجيل فيها مكتوب فوق هيرودوت ،
وفوق ذلك القرآن ، وخلف الجميع لا تزال الكتابة المصرية مقروءة جلية » .

نعم .. ان هذا كله .. وكثير غيره مما نجده فى كتاب فى صحن
مصر .

وهب الله لك أندى الحناجر ..
وخلق لها ألين الأوتار ..
ودللك على الصوت تنشره وتطويه ..
وتميته وتحييه ..
وتقلبه ثم تنظر فيه ، كأنما
صوتك في يدك ، وكل مغن صوته فيه ..

ليس أبلغ من هذه الكلمات التي قالها أمير الشعراء أحمد شوقي في
تشخيص نبوغ أمير الغناء محمد عبد الوهاب ، وأن يقول أحمد شوقي مثل
هذه الكلمات في شخص من الأشخاص أو في انسان من بني البشر ، معناه
أن أمير الشعراء انما يبايع هذا الشخص أو ذلك الانسان بالامارة .. امارة
فن الغناء !

ونحن عشاق فن الموسيقى والغناء ، لا نملك الا أن نجدد له البيعة
فنجعل منه أميرا للغناء في عصرنا كما كان كذلك في عصر أمير الشعراء .
وهذا هو سر نبوغ محمد عبد الوهاب ، سر نبوغه لا في كونه أندى
الحناجر وألين الأوتار ، وأرخم الأصوات ، ولا في أن صوته في يديه ينشره
ويطويه ويميته ويحييه ويقبله ثم ينظر فيه ، ولكن في أنه استطاع بهذه

المواهب جميعا أن يعبر عن عصره ، وأن يتجاوز ذلك العصر ، وأن يكون
مرآة عاكسة لكل العصور !

لقد استطاع عبد الوهاب بمقدرته اللحنية والصوتية ، وذكائه الحاد
وشخصيته المتكاملة أن يحتل مكانة نادرة في تاريخ اللحن والغناء لا في
مصر وحدها ، بل في العالم العربي بأسره ، انه الترجمة الأمانة والطبعة
الأنيقة التي نقلت أحاسيسنا ومشاعرنا ، وخواطرنا وضمائرنا ، وقدمتها
موسيقى شرقية متطورة الى العالم من حولنا ، فهو صاحب الصوت الودود
والعطوف الذي يفيض بالحب ويخلو من تكلف الغناء ، وهو صاحب الوجه
الصباح الحلو الذي يحتفظ بحلاوته حتى في الحديث العادي ، وهو صاحب
الشخصية المتكاملة التي تكاملت فكرا واحساسا ونضجت مع سنوات
العمر .

وهو بعد هذا كله ، صاحب اللمسة الانسانية التي تهز أوتار القلب ،
وتتسلل الى أعماق الروح ، لتقيم علاقة ود ومودة بينه وبين المستمعين ،
فيسلمونه آذانهم راضين ، سواء غنى بصوته أو بأصوات الآخرين .

ويستوى في ذلك أن تكون كلماته بالشعر الفصيح أو بشعر العامية ،
وأن تكون لأمر الشعراء أحمد شوقي وشاعر الجندول على محمود طه وشاعر
الأطلال إبراهيم ناجي وشاعر الكرنك أحمد فتحى ، وشاعر المساء محمود
أبو الوفا وشاعر الكوخ محمود حسن اسماعيل والشاعر القروى بشارة
الخورى والشاعر المهجرى إيليا أبو ماضي ، أو أن تكون الشاعر الشباب
أحمد رامى أو لشعراء العامية حريم الغمراوى ومأمون الشناوى وحسين
السيد وأبو بثنينة وأحمد عبد المجيد وعبد المنصف محمود وعبد المنعم
السباعى وأمين عزت الهجين .

ويستوى بعد ذلك أن تكون أخيرا لشاعر مصرى ، أو لشاعر عربى
من أى قطر فى الوطن الكبير ، فصوت عبد الوهاب صوت مصرى ، وكلماته
كلمات عربية ، وألحانه أحاسيس انسانية . فهو المصرى العربى الانسانى .
وأياها العالمى !

ولقد تأكدت عالمية عبد الوهاب بحصوله على الأسطوانة البلاطينية
التي قدمتها له مجموعة شركات ١٠٠ م . آى والتي تمنحها للفنانين النادرين
فى العالم الذين توافرت لديهم الموهبة الفائقة والخارقة فتمكنوا من أداء
خدمات فنية غير عادية لبلادهم وللايين البشر .

وكان تكريم عبد الوهاب فى يوم الخميس الموافق ٢ فبراير ١٩٧٨
فى حفل كبير أقيم بقاعة سيد درويش باكاديمية الفنون بالهرم ، بعد

أن رفض عرض الشركة في أن يقام الاحتفال بقاعة ألبرت هول بلندن ، وأصر على إقامته في وطنه ، وفي أكاديمية الفنون التي سبق أن كرمته ومنحته الدكتوراه الفخرية .

ويعتبر عبد الوهاب أول فنان في العالم العربي يحصل على هذه الأسطوانة ، وثالث فنان في العالم بعد مورييس شيفالبييه والمغنية الفرنسية أديث بياف . وقد رشح عبد الوهاب لنيل هذه الأسطوانة مجمع الموسيقى التابع لجامعة الدول العربية ، باعتباره صاحب الرقم القياسي في توزيع الأسطوانات في العالم العربي ، وأكثر المطربين والملحنين شهرة وانتشارا .

وقد قدم جون ريد ممثل مجموعة الشركات العالمية ، الأسطوانة للسيد محمد حسني مبارك ، نائب رئيس الجمهورية في ذلك الحين ، الذي سلمها للأستاذ محمد عبد الوهاب أيذا بقبول التكريم .

وتضم هذه الأسطوانة ثلاث أغنيات تمثل المراحل الفنية الثلاث التي مر بها عبد الوهاب ، الأولى هي « أنيت فالفيتها ساهرة » وهي أول أسطوانة سجلتها شركات اسطوانات « صوت سيدة » سنة ١٩٢١ ، والأغنية الثانية هي أغنية « في الليل لما خلى » أما الأغنية الثالثة فهي أغنية « دعاء الشرق » !

وإذا كانت الأسطوانة البلاتينية قد ضمت ثلاث أغنيات تمثل ثلاث مراحل فنية في حياة محمد عبد الوهاب ، إلا أنه فيما بين هذه الأغنيات وعلى امتداد هذه المراحل ، قدم الكثير والكثير جدا من المقطوعات الموسيقية والأغنيات العاطفية والأناشيد الوطنية التي أثرى بها الموسيقى العربية ، وأمتع بها عشاق الطرب الرفيع .

لقد تطور بموسيقانا تطورا كبيرا ، فجعل لها طابعا قوميا يستسيغه الشعب ، وتذوقه الجماهير ، إذ وضع الطابع القديم في قالب حديث ، كما أبرز معالم الموسيقى العربية في ألوانها وأوزانها ، من خلال استعمال الأوزان المختلفة في شتى الألحان ، وعن طريق تحطيم القيود الحديدية التي كانت تجعل موسيقانا كلها تجري على وتيرة واحدة .

وليس أدل على ذلك من الطقطوقة التي صارت على يديه قطعة فنية لها قيمتها ، بعد أن جعلها من أوزان مختلفة ، وجعل لكل مقطع نغمة خاصة تختلف عن نغمات المقاطع الأخرى ، وكنا من قبله نسمع الطقطوقة المعروفة من نغمة واحدة .

واستطاع من خلال احترامه لنفسه واحترامه لفنه أن يكسب احترام الجمهور العريض ، فهو يهتم بكل أغنية يؤديها اهتمامه بكل لحن يضعه

ليغنيه غيره ، لا فرق في ذلك بين أغنية يلحنها لام كلثوم أو العبد الحليم حافظ ، أو لفائزة أحمد أو وردة أو نجاة أو حتى للأصوات الجديدة ياسمين الخيام أو محمد ثروت .

بل لا فرق عنده بين هذا كله وبين أغنية لنجيب الريحاني أو لعبد المنعم مدبولي أو حتى رقصة لنجوى فؤاد ، فكل أعماله في نظره على نفس القدر من الأهمية ، وهي تحظى بنفس القدر من الاهتمام .

لقد تعلم أن الفن هو أغلى ما يملكه الفنان ، وأنه إذا أعطى كل شيء للفن ، أعطاه الفن كل شيء ، لذلك كان يحرص على فنه ، ويعطيه كل ما يحتاج إليه ، ويضع كل شيء في خدمته ، الشهرة والثروة والصحة والسعادة .. حتى الحياة نراه يضعها في خدمة الفن ، فهو يحيا للفن ولا يحيا من الفن !

لذلك استطاع على امتداد أكثر من نصف قرن من الزمان ، أن يشغل أكبر مساحة من تاريخ الأغنية المصرية ، وأن يرضى أكثر الأذواق .. وأن يحظى بالعديد من الألقاب .. فهو زعيم المجددين ، وأمير الطرب ، والبلبل الصداح ، وهو مطرب الملوك والأمراء ، ومطرب مصر والسودان ، ومطرب النيل ، وهو بيتوهفن الشرق ، وكروان الشرق ، وفنان الشعب ، وهو موسيقار الجيلين .. وموسيقار العرب ، والموسيقار العربي الأول ، وهو الدكتور ، واللواء ، والعملاق . وهو أولا وأخيرا الأستاذ ، ولكن محمد عبد الوهاب قبل هذا كله ، وبعد هذا كله ، هو .. محمد عبد الوهاب !

وكان ظهور عبد الوهاب وسط جيل من عمالقة الغناء والطرب ، ممن تربعوا على عروش التخت الشرقي ، واستراحت آذان الجمهور إلى رتابة ايقاعاتهم ، وتطريبيات الحانهم ، وتقليدية موسيقاهم ، دون أن يدخلوا في مغامرات التطوير ، ولكنه استطاع أن يثبت وجوده وسط هؤلاء العمالقة .. صالح عبد الحى ، عبد اللطيف البنا ، زكي مراد ، محمود صبح ، سيد الصفتى ، إبراهيم الفران .

وبمقدار ما أثبت وجوده وسط جيل العمالقة ، فرض أستاذيته على جيل المحدثين ، فكان الأسبق إلى التجديد ، والأقدر على التطوير ، حتى دانوا له جميعا بالولاء ، عبد الغنى السيد ، فريد الأطرش ، إبراهيم حمودة ، عبده السروجي ، عباس البليدى ، عبد العزيز محمود ، كرم محمود ، محمد فوزي ، عبد الحليم حافظ .. وبذلك استطاع عبد الوهاب أن يكون بحق وعن جدارة أستاذ الجيلين .. جيل القدامى وجيل المحدثين !

نعم ٠٠ كان عبد الوهاب يسير فى خط سيد درويش ، من حيث تطويحه النغم الأجنبى للموسيقى العربية ، ثم من حيث جريان الروح الشعبى فى ألحانه ، ثم انحرف الى موسيقى الصالونات بعد أن أصبح من روادها النابغين ، وأخيرا اتجه الى الجماهير من عشاق النغم الرفيع

وصحيح أن ألحان عبد الوهاب كانت تقصد الى التجديد قصدا وتحاوله بشتى الطرق والأساليب ، وصحيح أيضا أن ألحانه لا تحمل الا مسحة من ألحان غربية امتزجت فى رفق ولين بألحان عربية ، ولكن الصحيح بعد هذا كله ، أن هذه الألحان تستمد قيمتها من تعبيرها أصدق تعبير عن روح العصر .

انها مرآة صادقة تعكس مزاج هذا العصر فى بلبثته الذهنية ، وفى تقلقله الاجتماعى ، وفى تأرجحه بين القديم والجديد ، وخاصة اذا صدرت عن ملحن بارع فى صياغتها ، قادر كما يقول أستاذنا توفيق الحكيم على أن يتعامل مع الأنغام كما يتعامل الجواهرجى مع المعادن والأحجار الكريمة .

لذلك كانت ألحانه على اختلاف وجهات النظر اليها ، تنتشر كالهواء والنور ، ويترنم بها المعجبون ويهمس بها غير المعجبين ، فهى كما يقول توفيق الحكيم أيضا ، صادرة عن فطرة سليمة ، وذوق رفيع ، ونفس جياشة بالخفة والطلاقة ، وهى بعد هذا كله ، تتقلب بين القديم والجديد من النغم ، فتترنح بين « البياتى » العريق فى شرقيته ، وبين « التانجو » الأصيل فى أوربيته ، وبذلك تستحوذ على اهتمام الجميع !

ولعل أهم ما فى هذه الألحان تميزها بالتعبير الصادق ، الناتج عن الملم صاحبها بعلم العروض ، بحيث يعطى الوزن المطابق للتأليف ، مما يؤثر تأثيرا بالغا فى وجدان الجماهير .

يكفى أن يقول العقاد فيها شعرا ، أسوة بما قاله فى كل من سينا، درويش وأم كلثوم ، وما بالقليل هذا الشعر :

ايه يا عبد الوهاب انك شاد

يطرب السمع والجوا والفؤاد

قد سمعناك ليلة فعلمنا

كيف يهوى المذبذبون السهادا

ونفينا الرقاد عنا لانا

قد حملنا وما غشيننا الرقادا

بارك الله فى حياتك للفن

وأبقساك للمحبين زادا ٠٠

ولقد عرف عبد الوهاب كيف يستثمر ملكانه الشخصية من حيث سلامة الفطرة ، ورفعة الذوق ، وجيشان النفس بالخفة والطلاقة ، الى جانب مواهبه الفنية من حيث حلاوة الصوت وعذوبته ، وطرافة الألحان ورقنتها ، وقدرته على التقلب بين القديم والجديد ، فى أن ينتشر كالهواء والنور بين مختلف فئات المجتمع ، لا عبر اسطوانة الجرامفون ، ولا من خلال جهاز الميكروفون ، ولكن بالاضافة الى هذا وذاك عبر شاشة السينما .

وكانت السينما لا تزال حديثة الظهور فى المجتمع المصرى ، يقبل عليها الناس اقبالهم على معجزة جديدة من معجزات العصر ، لذلك لاقت أفلامه السينمائية اقبالا غير عادى ، حتى ان شباب ذلك العصر كانوا يقلدونه فى كل شئ ٠٠٠ فى حركاته وسكناته ، فى طبيعته مشيته وأسلوب كلامه ، فى تفصيل بدلته واسترسال سؤاله ، وحتى فى طريقة وضع المنديل مدلى من جيبه العلوى .

أما النساء فكن يتهافتن عليه ، ويطاردنه فى كل مكان يذهب اليه ، ويتخذنه نموذجا لفتى الأحلام أو للفارس المنتظر ، لا فرق فى ذلك بين أميرة من الأميرات ، أو بنت من بنات الذوات أو طالبة من طالبات المدارس ، أو امرأة من لابسات الملاة اللف .

ذلك لأن عبد الوهاب استطاع أن يحتفظ بكرامته كفنان ، فى جو كانت الحياة الفنية فيه ، موضع احتقار وموضوعا يثير الإشمئزاز ، فكثيرون من أهل الفن لم يكونوا من أهل الثقافة ، وكانت ثقافة أغلبهم لا تزيد عن ثقافة العوالم والبلطجية ، كما كانت المخدرات منتشرة فى الوسط الفنى انتشارا كبيرا ، وكان كثير من الموسيقيين يذهبون الى الحفلات بالجلباب البلدى .

من هنا كان حرص عبد الوهاب على أن ينقل الفنان الى جو أكثر احتراما ، وأشد تقديرا ، جو يرتبط الفن فيه بالثقافة ، وينظر الى الفنان نظرتة الى المثل الأعلى والنموذج الذى يحتذى ، ومن هنا أيضا كان حرص عبد الوهاب على المظهر الأنيق اثباتا لرقى الفنان ، بل حرصه على الإفراط

فى الأناقة ، بحيث يرفع من مستوى الفن ، ويفرض احترام الفنان على الجمهور .

ولقد قال فى هذا المعنى : « وجدت نفسى فى بيئة فنية مظهرها سبىء وردى ، والفنان فيها لا يعرف شيئا من الأناقة ، أو بالأحرى لا يملك ثمنا للأناقة ، فتربت عندى عقدة البحث عن الأناقة ، والحرص عليها ! » .

هذا ولم تتجاوز أفلامه السبعة أفلام ، هى : الوردة البيضاء ، ودموع الحب ، ويحيا الحب ، ويوم سعيد ، وممنوع الحب ، ورواصة فى القلب ، وآخرها فيلم « لست ملاكا » وقد نضيف اليها ظهوره فى فيلم « غزل البنات » !

وقد قامت بأداء الأدوار النسائية أمامه كل من سميرة خوصى ، ونجاة على ، وليلى مراد ، وسميحة سميج ، ورجاء عبده ، وراقية إبراهيم ، ونور الهدى ، وليلى مراد فى فيلم « غزل البنات » .

وصحيح أن هذه الأفلام جميعا كانت أفلاما غنائية موسيقية ، ولكن الصحيح أيضا كما يقول صديقه محمود سلطان فى كتابه الذى وصفه فيه بأنه « معجزة الزمان » أن عبد الوهاب قام فيها بتطوير الغناء والموسيقى ، التى كانت خليطا من ألوان مختلفة ، تخضع لسيطرة التخت الشرقى والطابع التركى وما اليهما من البشارف والموشحات والدواليب !

وكان أهم ما فعله عبد الوهاب هو تحطيم ذلك القالب التقليدى الجامد ، فى الخروج من هذا الاطار العربى المحدود ، انطلاقا بالموسيقى والغناء ، الى آفاق أرحب ومجالات أوسع .

لقد انتقل بالألحان من مرحلة الميلودى الى مرحلة الهارمونى ، وحاول ادخال الكورس ، ومقطوعات الأوبرا ، والتعبير الكامل للجملة فى الشعر ، كما حاول اضافة آلات موسيقية جديدة ، هى الفيولنسيل ، والكنترباس ، والآلات النحاسية ، وآلات النفخ الخشبية ، كل هذا فى دائرة الحفاظ على شخصية الموسيقى العربية ، بما لا يחדش حياء الذوق العربى .

واذا كانت تلك الخطوة الجريئة والطموحة فى مجال التجديد والابتكار ، هى التى دفعت بعض النقاد الى اتهمه بالاقتباس عن الموسيقى الغربية ، فالصحيح أنه لم يقدم لنا موسيقى غربية خالصة ، ولكنه خلق الموسيقى المصرية المطعمة بالموسيقى الأوربية ، وهذا التطعيم هو فى حقيقتة مرحلة انتقال لابد منها للخروج بالموسيقى المصرية من مرحلة السكون الاستاتيكي القديم ، الى مرحلة الحركة الديناميكية الحديثة .

ولقد عبر عبد الوهاب عن هذا المعنى بقوله : « اننا نلبس البدلة ،

وهي زى أفرنجى أو أجنبى ، فهل معنى ذلك أن تخلع هذا الزى لأنه مقتبس وأفرنجى ونلبس ملابس أخرى مثل الجلابية والعباءة ، هل معناه أن نعود الى اللبس البلدى » .

على أننا لا يمكننا أن نقدر حجم الدور الريادى الذى قام به عبد الوهاب فى مجال الموسيقى والغناء ، ما لم نرتد بالسنين الى الوراء ، لنتعرف على مرحلة البداية أو النشأة الأولى ، التى كان لها أثرها وتأثيرها فى مسيرة هذا الفنان ، والتى كانت بمثابة المقدمات التى تلزم عنها بالضرورة تلك النتائج التى انتهى اليها الآن !

فقد ولد فى حي باب الشعرية بالقاهرة ، وقضى طفولته فى محيط أسرة كل أفرادها من رجال الدين ، فكان والده الشيخ عبد الوهاب محمد أبو عيسى خطيباً ومؤذناً واماماً لمسجد سيدى الشعرائى ، وكان يحرص على أن يكون ابنه محمد مثله ، يلتحق بالأزهر الشريف ، ثم يخلفه فى وظيفته كمؤذن وامام وخطيب .

والتحق الابن بكتاب الحى ، حيث حفظ جزءاً من القرآن الكريم ، ولكنه انساق وراء الموسيقى والغناء ، مأخوذاً بالتسابيح والأذكار ، ومجنوناً الى الأصوات الجميلة لمطربى ذلك العصر ... سلامة حجازى ، وعلى محمود ، وعبد الحى حلمى ، وصالح عبد الحى يردد أغانيهم ويحاول تقليدهم .

وحاول والده أن يبعده عن ذلك الاتجاه ، ولكن دون جدوى ، فألحقه بـ«كان ترزى» ، كى يتعلم صنعة ، ويتجه وجهة أخرى ، لا تمس أسرته بعار الطرب والمغنى ، ولكن شقيق هذا الترزى كان يعمل كورس فى فرقة فوزى الجزائرى ، فكان يأخذه معه كل مساء لحضور حفلات فرقة الجزائرى ، حتى اكتشف فوزى الجزائرى جمال صوته ، فأظهره على المسرح بين فصول الروايات ، ينشد بعض أغاني الشيخ سلامة حجازى ، وقد أطلق على نفسه اسماً مستعاراً هو «محمد البغدادى» .

وفى مسرحية «الشمس المشرقة» كان عبد الوهاب يغنى إحدى قصائد الشيخ سلامة حجازى ، وتصادف وجود أحمد شوقي أمير الشعراء ، الذى كان يستمع اليه لأول مرة ، كما استمع اليه مرة أخرى فى الحفل الموسيقى الذى أقامه معهد الموسيقى الشرقى بفندق سان استيفانو بالإسكندرية ، فأعجب به إعجاباً شديداً ، وكان عمره لا يتجاوز الثمانية أعوام .

والتحق عبد الوهاب بـ«نادى الموسيقى الشرقية» ، وهو الآن معهد الموسيقى ، حيث عنى به مصطفى رضا ، ويعقوب عبد الوهاب ، وحسن

أنور ، وهم من أقطاب النادى ، أما العناية الفائقة فقد وجدها عند أمير الشعراء أحمد شوقى ، الذى توثقت صلته به ، وكان يتنبأ له بمستقبل باهر .

وتعلم عبد الوهاب قواعد الموسيقى وأصول الغناء ، وتعرف عليه عبد الرحمن رشدى فالحقه بفرقته ، وكلفه بالقاء بعض المقطوعات الغنائية للمشيخ سلامة حجازى بين فصول الروايات .

ولكن ٠٠ أين يذهب عبد الوهاب ، ومنيرة المهديّة حديث البلد كلها ، وبجوارها أم كلثوم تنشد وتغنى لحساب متعهد حفلات فى حديقة الأزبكية بصالة سانتى ؟!

ويعلن النادى عن تمثيل رواية أوبرا من قصص واحد اسمها « توبة على ايديك » من تأليف يونس القاضى وتلحين حسن أنور ، ويقوم عبد الوهاب فيها بأداء دور تلميذ لأول مرة على مسرح دار الأوبرا ، حيث يلقي إعجاب الجمهور ويلفت إليه الأنظار .

وتسمعه منيرة المهديّة ، فتعرض عليه القيام بتلحين بعض الروايات الخاصة بفرقتها مثل العذارى والمظلومة ، فيلحنها عبد الوهاب على نحو أذهل منيرة المهديّة ، حتى عرضت عليه أن يقوم أمامها بتمثيل دور أنطونيو فى رواية « كليوباترا » التى نجحت نجاحا كبيرا ، أذهل الجميع .

ومن هنا كان لقاءه بالفنان العظيم سيد درويش ، الذى ضمه الى قلبه والى فرقته ، وتنبأ له بمستقبل مشرق ، حتى كان يقول عنه « الولد ده بكرة يشقلب الدنيا بحلها » .

ولازم عبد الوهاب أستاذه سيد درويش ، فلم يكن يفارقه أو يفترق عنه ، يسمع ألحانه ويرددها ، ويحضر بروفاته ولا يغيب عنها ، ويحل محله فى حالة حدوث أى طارئ يمنع من مواصلة التمثيل والغناء .

ومما يذكره عبد الوهاب عن علاقته بسيد درويش ، وكان يحضر بروفاته على أوبريت شهر زاد ، انه لما قام سيد درويش بأداء نشيد « أنا المصرى كريم العنصرين » لم يشعر عبد الوهاب بنفسه الا وهو يجرى تمثال نهضة مصر ، وصوت اللحن لا يزال يدوى فى أعماقه ، بحماس مسرعا من مسرح برتانيا حتى وصل الى ميدان باب الحديد ، فجلس أسفل وهيب يززل الجبال .

وبدأ عبد الوهاب يصعد قمة السلم الموسيقى ، ويعتلى عرش الغناء ،

بعد أن أحس باستقلاله بذاته ، وبقدرته على تحقيق تلك الذات ، وبعد أن أخذ الجمهور ينظر اليه على أنه مطرب فوق المستوى العادى .
واتفق مع متعهد الحفلات حسن شريف على أن يباشر له حفلاته ، وكانت أول قبيلة ألقاها متعهد الحفلات أنه نشر اعلانات عبد الوهاب عام ١٩٢٨ على أنه « زعيم المجددين » .

وهنا احتار عبد الوهاب : أى شىء يقدمه للتجديد ؟

ويقول المؤرخ الموسيقى فكرى بطرس انه لجأ الى صديقه يوسى القاضى فكتب له قطعة غنائية عنوانها « كيروان » خرج فيها على التقاليد الغنائية ، بمعنى أنها قطعة تمثيلية تتضمن حوارا بين عبد الوهاب ورجال التخت ، فهو يعطف على الكيوان لأنه محب مثله ، وهم ينكرون عليه هذا الحب !

وراح نجم محمد عبد الوهاب يسطع فى سماء الموسيقى والغناء ، وراح متعهدو الحفلات يلاحقونه فى كل مكان ، وكان اسم النجم فى كل ليلة يتألق فى سماء الفن !

لقد استطاع عبد الوهاب كما وصفه صديقه محمود سلطان بأنه « معجزة الزمان » فى الفن الموسيقى والغنائى . . أن يخلق من نفسه رائدا للفن فى مصر والشرق العربى كله ، كما استطاع أن يجعل الجيل الجديد من الفنانين ينتظرون الخطوة الأولى التى يتسلقها هو على السلم الموسيقى ثم يتبعونه واحدا وراء الآخر !

لقد أبدع عبد الوهاب ما شاء له الإبداع فى مجالات الموسيقى والغناء ، من الدور الى الطقطوقة الى الموال ، ومن المقطوعة الموسيقية الى الرقصة الشرقية الى التابلوه الاستعراضى ، ومن الأغنية العاطفية الى الأنشودة الدينية الى النشيد الوطنى ، ومن الأغنية الفردية الى الأغنية الثنائية الى الأغنية الجماعية ، وحتى أفلامه السينمائية لاقى فيها النجاح كل النجاح ، ولكن أين هو المسرح الغنائى وسط هذا كله ؟

لقد نشأ فى حوض المسرح ، وكانت بداياته على أيدي رجال هذا الفن الرفيع من فنون التعبير ، من سلامة حجازى الى فوزى الجزائيرلى ، ومن عبد الرحمن رشدى الى عمر وصفى ، ومن منيرة المهدية الى سيد درويش ، كما كانت محاولاته فى تلحين الأوبريت المسرحى ، متفوقة ومتميزة ، وليس أدل على ذلك من أوبريت العذارى الذى لحنه لمنيرة المهدية ، وأوبريت المظلومة الذى اشترك فى تلحينه مع كامل الحلمى لمنيرة

المهدية أيضا ، فضلا عن أوبرا « كليوباترا ومارك أنطوان » التي أتم تلحينها ، وقام فيها بدور البطولة أمام منيرة المهدية على مسرح برنتانيا في عام ١٩٢٧ .

هذا بالإضافة الى مسرحية « نجمة الصبح » التي شارك في وضع ألحانها لكي تقدمها فرقة « نجيب الريحاني » وأوبريت « شهر زاد » الذي قام فيه بالدور الغنائي أثناء مرض سيد درويش ، ولحن « الشيطان » الذي سجله بالاذاعة وهو من ألحان أوبريت « البروكة » ومسرحية « مراني في الجهادية » التي شارك في وضع ألحانها لتقدمها فرقة أمين صدقي ، على مسرح دار التمثيل العربي .

وبالإضافة أيضا الى رائعة أحمد شوقي الشعرية « مصرع كليوباترا » التي قدمتها فرقة فاطمة رشدي ، وشارك محمد عبد الوهاب فيها بغناء قصيدة « أنا أنطونيو .. وأنطونيو أنا » .

ولا تزال في العيون والأسماع ، صور حية ومبهرة ، وألحان عذبة ورائدة من المشهد الذي لحنه عبد الوهاب وغناه ، من أوبريت « مجنون ليلى » في فيلم « يوم سعيد » وهي إحدى روائع أمير الشعراء .

أقول هذا كله .. ولا يزال السؤال يتردد .. لماذا لم يضيف عبد الوهاب الى إبداعاته في الغناء الموسيقي ، إبداعا في المسرح الغنائي ؟ ولماذا لم يكمل مسيرة أستاذه سيد درويش في تأكيد فن الأوبريت المسرحي ؟ بل لماذا لم يحقق حلم فنان الشعب في الانتقال من فن الأوبريت الى فن الأوبرا ؟

تري هل تكون الإجابة هي أن محمد عبد الوهاب يمثل نهاية عصر مضى ، عهد الآحاد أو الأفراد من أعلام الغناء والموسيقى ، وأن عصر الأوبريت أو الأوبرا ، في وطننا العربي ، عصر آخر له رجال آخرون ؟ عصر الأفراد الجماعة ، وليس عصر الفرد الأوحده أو الفرد المتوحد ، الذي كانه عبد الوهاب ، وكان فيه بحق علما وعلامة على جبين عصره .

5

6

7

8

ظاهرة اسمها عادل امام

— هل هي ظاهرة فنية أم اجتماعية ؟

— وهل هي صحية أم مرضية ؟

— وهل تستمر هذه الظاهرة ؟

هذه الأسئلة وأسئلة أخرى كثيرة ، تزاومت في رأسي ، وأنا أعبر شارع عماد الدين في طريقى الى مصر الجديدة ، وعبثا أحاول أن أشق طريقى وسط الزحام . . موجات من البشر تتلاطم وتتراكم موجة وراء موجة ، وكأننا فى اليوم الذى يصفونه بيوم الحشر ، وأدركت السبب على الفور فى تكديس الجمهور على احدى دور العرض السينمائية ، أنه فى فيلم من أفلام عادل امام .

وحاولت أن أغير مجرى عبورى الى مصر الجديدة عن طريق شبرا ، واذا بى فى منتصف الطريق ، أغرق فى بحر من البشر ، وأغوص فى طوفان من الجمهور الذى تراكم على دار أخرى من دور العرض السينمائي تعرض نفس الفيلم لعادل امام .

وبعد كفاح مرير ، ومجهود نفسى وعضىلى للخروج من دائرة الزحام ، وجدت نفسى على مشارف مصر الجديدة ، ولم أكد آخذ نفسى وأسترد أعصابى حتى واجهت الأزمة من جديد فى ميدان روكسى ، نفس التكديس الخرافى والزحام الجهنمى على نفس الفيلم ونفس الممثل .

وشعرت فى جوف هذا الحصار بالدوار العقلى العنيف ، وراحت
الأسئلة تتوارد على ذهنى ، وتنصب على رأسى ، ماذا حدث ؟ أو ما هذا
الذى يحدث ؟

وكانت الاجابة تنساقط على رأسى كجبات المطر . التى تتجمع
فيما بينها لكى تشكل فى النهاية مجرى من مجارى المياه ، رجب فوق
صفيح ساخن ، شعبان تحت الصفر ، احنا بتوع الأوتوبيس ، المحفظة
معايا ، الجحيم ، المشبوه ، حب فى الزنزانة ، أمهات فى المنفى ، الغول ،
لا من شاف ولا من درى ، عنتر شاييل سيفه ، المتسول ، خمسة باب ،
عصابة حمادة وتوتو ، الأفوكاتو ، الحريف ، الهلفوت ، رمضان فوق
البركان .

هذه هى نوعية الأسماء التى تحملها أفلام عادل امام ، ولكن هل
الأسماء وحدها هى التى تشكل القوة الجاذبة لدى الجمهور ، أم أن أفلامه
فيها قوى جذب أخرى غير الأسماء ؟ بالتأكيد .. وليس أدل على ذلك من
أن أفلاما أخرى تحمل أسماء مشابهة مثل الكذاب ، والفتوة ، والقفل ،
والعرجى ، والمدمن ، والفرن ، والعسكرى شبراوى ولكنها لا تحظى
بربع ما تحظى به أفلام عادل امام من اقبال جماهيرى !

هل ترجع القوة الجاذبة فى أفلامه الى شخصيته الفنية ، باعتباره
ممثلا كوميديا له حضور قوى عند الجمهور ؟

الواقع أن عادل امام ليس مجرد شخصية جديدة وكفى ، ومن الخطأ
الكبير أن ننظر اليه على انه واحد من أولئك الممثلين الهزليين أو المضحكين
الذين تزدهم بهم حياتنا الفنية فى الوقت الحاضر ، ولا حتى فى العهود
الماضية ، فلا يمكننا مثلا أن نقارنه برائد الكوميديا المصرية نجيب
الريحانى ، ولا ببربرى مصر الوحيد على الكسار ، ولا حتى بنجم الكوميديا
الشهير اسماعيل يس ، فاذا انتقلنا الى عصر الحداثة أو المعاصرة ، لا تكاد
نجد تشابها بينه وبين أحد من جيل الأساتذة عبد المنعم مديبول ، وفؤاد
المهندس ، وأمين الهنيدى ، ومحمد عوض ، وعبد المنعم ابراهيم ، ولا بينه
وبين أحد من جيل الزملاء سمير غانم ، ومحمد صبحى ، وجورج سيدهم ،
ويونس شلبى ، وسعيد صالح ، وصلاح السعدنى ، ومحمد نجم .

أنه شخصية فريدة متميزة ، لها طابعها الخاص وأسلوبها المميز ،
ليس مزيجا من ريتشارد ويدمارك وكليفتون وب ، وليس عصيرا من
توفيق الدقن وفؤاد المهندس وليس خلطة من حسن يوسف وعبد المنعم
ابراهيم ، وليس دور البطولة بالنسبة له هو الشرير الخفيف الدم فحسب ،
ولا النصاب الطريف وكفى ..

أننا حين نعامله على أنه نجم من نجوم الكوميديا فقط ، وحين نقارنه
بغيره من نجوم الكوميديا ، ونطبق عليه مقاييس الفن الكوميدي ، أنما
نعالجه معالجة سطحية تغفل جوانب بالغة الأهمية في هذه الشخصية ،
وربما اقتربنا من الصواب إذا نظرنا اليه على أنه « فنان » ، فنان فيما
يقدمه الى جمهوره ، لأن ما يقدمه الى هذا الجمهور ليس ضحكا او اضحاكا
فحسب ولكنه عمل متكامل الجوانب ، الجوانب السياسية والاقتصادية
والاجتماعية والأخلاقية ، فضلا عن الفنية ، كل هذا في وحدة حية
وارتباط عضوى .

وهذا معناه عبارة أخرى أنه شريحة حية من الشارع المصرى ،
وصورة مصغرة لشباب هذا المجتمع ، يجدون فيه أنفسهم ، كما لو كان
ينطق باسمهم ، ويعبر عن أشجانهم ، ويجسد لهم صوتهم فى مرآة العصر
الحاضر ، ففى ادائه وفى طريقته فى التعبير شئ من التعليق السياسى ،
وشئ من النقد الاجتماعى ، وشئ من اللذع الأخلاقى ، وأشياء من التهمك
والسخرية . وهو يعتمد فى تمثيله وفى أسلوبه فى الاداء الى البساطة
السهلة أو السهولة البسيطة ، بحيث يبدو طبيعيا للغاية ، وعفويا الى
أقصى حد ، فهو يمثل بلا تمثيل ، وينفعل بلا افتعال ، وكأنما يتحدث
ويتكلم دون أن يقوم بأداء دور من الأدوار ، ولكنه وسط هذه البراعة
التمثيلية لا يبعد بجمهوره لحظة واحدة عن حقيقة الواقع الذى يعيشون
فيه ، بل انه يجعل من جمهوره جزءا من هذا الواقع ، بمعنى انه يتخطى
حاجز الايهام التقليدى بين الفن والواقع أو بين الخيال الفنى والواقع
الفعلى .

وليس أدل على ذلك من المشاركة الفريدة التى يستجيب بها الجمهور
لفنّه ، وقد تبدو هذه المشاركة أمرا طبيعيا فى حالة المسرح ، باعتباره فن
اللقاء الحى بين الممثل وجمهوره ، ولكن الغريب حقا أن تحدث هذه
المشاركة فى السينما ، دونما حضور حقيقى من الممثل ، والأكثر غرابة
أن أداء عادل أمام لا يمكن تصوره بغير جمهور ، سواء كان ذلك فى
السينما أو فى التلفزيون ، أى على الشاشتين الكبيرة والصغيرة .

انه يتمتع بقوة خاصة الحضور ، وهذه الخاصية هى التى تجلب
اليه الجمهور وتشركهم معه فى الأداء ، وما أسرع ما يحفظ الجمهور كلماته
وتعليقاته بل ما أسرع ما يقلد حركاته وإيماءاته ، بحيث يصبح الجمهور
جزءا منها أو تصبح هى جزءا من الجمهور .

ومن هنا كانت قوة أثره وقيمة تأثيره ، فهو ليس مجرد « نمر »
عند المشاهد ، ولا مجرد فرجة لدى المتفرج ، ولكنه لقاء حى قوامه عنصر
المشاركة بين الفنان والجمهور ، حتى أن التمييز بينهما يكاد ينمحي

أحيانا ، ويحس الجمهور ، وخاصة جمهور الشباب ، انه يردد كلمات ويقلد حركات ، صنعها هو ، ولم يصنعها له أحد ، انه يندمج معه اندماجا يكاد أن يكون كاملا ، بل يكاد يصل في بعض الاحيان الى تبادل النكات والتعليقات معه ، على الرغم من شاشة السينما أو شاشة التلفزيون .

فجمهور عادل امام ليس هو الجمهور الموضوعى الذى ينفصل عن العرض الفنى الذى يشاهده ، وليس هو الجمهور العارض الذى يهدف الى مجرد الترفيه والاستمتاع والترويح عن النفس ، ولكنه الجمهور المشارك مشاركة ايجابية أو الجمهور المستجيب استجابة جماعية ، وذلك كله بفضل خاصية الحضور لدى هذا الفنان ، وهو الحضور القوى الذى يزيل الحاجز بين الفنان المؤدى وبين الساخر السياسى والهائى الاجتماعى ، كما يزيل الحاجز بين الشباب من الجمهور وبين الفئات العامة من الشعب ، فضلا عن ازالته الحاجز بين الممثل الذى يؤدى وبين الجمهور الذى يتلقى ، فى نوع من اللقاء الحى بين الطرفين .

فهل معنى هذا أن عادل امام فنان ذكى حساس ، يعرف دوره ويعرف جمهوره ؟

وتلك هى الميزة التى تميزه عن غيره من فناني الكوميديا ممن سبقوه وعاصروه ، لكنه تقدم عليهم جميعا بخطوات فسيحة الى الامام .

لقد بدأ عادل امام مع فرق التلفزيون المسرحية ، التى فتحت أبوابها لكل من يأنس فى نفسه القدرة على التمثيل ، بهدف اضاءة لياالينا المسرحية بطول الوادى وعرض الدلتا وعمق الثورة ، ولا شك أنه ، وهو خريج كلية الزراعة ، وجد نفسه فجأة فى مسرح التلفزيون ، ومن خلال دور صغير فى مسرحية « أنا وهو وهى » أمام فؤاد المهندس وشويكار ، ذلك الثنائى الجديد الذى أعاد الى الجمهور ذكرى « نجيب الريحانى و « ميمى شكيب » استطاع عادل امام أن يلفت اليه الأنظار ، وكان دوره فى المسرحية كاتب محامى كحيان ولكنه فهلوى ، فاهم لكل أساليب التقاضى والقضاء بحكم خبرته الطويلة فى ساحات المحاكم ومكاتب المحامين ، ومن خلال حرمانه الشديد وبؤسه الأكثر شدة وجدناه غاضبا ساخرا هازئا بكل شئ ، فالبطل فى نظره بلد شهادات ، لا تقدر المواهب ، وآه يا بلد !

وتقمص عادل دوره لا فى المسرحية وحدها ولكن فى الحياة ، وتعمم احساسه بهذا الدور فى أول عمل جماهيرى ناجح ، وهو « مدرسة المشاغبين » ، التى قام فيها بدور زعيم الطلبة المشاغبين فى مدرسة الاخلاق

الحميدة ، الذى لا يعترف بالتعليم ولا بالشهادة ، ويجد فى حياة الشطارة والفهلوة ، ما يحقق له طموحاته المادية والعاطفية حتى ولو تطلع الى الزواج من مدرسته الحاصلة على درجة الماجستير فى الفلسفة .

وصحيح أن الاكتاف كانت متساوية أو متقاربة بين عادل امام وبين زملائه من الممثلين ، سعيد صالح ، ويونس شلبى ، وأحمد زكى . ولكنه هنا أيضا عرف كيف يسرق من زملائه الأضواء .

واتجه عادل امام الى السينما أو اتجهت اليه السينما ، ولكنه دخلها بشروط المنتجين وليس بشروطه هو ، وكان لزاما عليه أن يرضخ لشروطهم فى هذه المرحلة لكى يعيش ، فهو يعلم سخافة الأدوار الثانوية التى يقوم بها ، ويدرك مدى « اتنطوى عليه من سطحية وتفاهة ، ولكنه كان يعلم فى ذات الوقت أن دخول السينما ليس بالأمر الهين ، ويدرك أن سوق الانتاج السينمائى لا يعترف كثيرا بالموهبة الفنية ويفضل عليها الشكل الجميل ، فالوجه الوسيم خير من العقل الذكى ، والرشاقة والأناقة أهم من الخبرة والثقافة ، والفنان المصنوع أفضل من الفنان المطبوع .

واستسلم عادل امام لشروط المنتجين ، وراح يقوم بدور « السنيد » الذى يقف الى جوار البطل ، ينقل له أخبار البطلة الحلوة ، ويوجه اليه النصائح الساذجة ، ويوقعه فى المطبات السخيفة ، ويضحك على كل كبيرة وصغيرة كالمعتوه الأبله . وعلى الرغم من أنه ظل يدور فى ساقية السينما من فيلم الى فيلم ، وهو يلعبن أبو السينما المصرية ، الا أنه لم يقطع بينه وبين المسرح ، يجد ذاته على خشبته ويسترد أنفاسه بين كواليسه ، الى أن واجه أكبر فشل مسرحى فى حياته ، عندما قام بدوره فى مسرحية « قصة الحى الغربى » التى حشدت بعدد ضخم من ممثلى الكوميديا ، حسن مصطفى وسعيد صالح وسيد زيان وصلاح السعدنى ويونس شلبى ومظهر أبو النجا ، فضلا عن نجمى السينما حسن يوسف ولبلبة ، مما أدى الى اصطدام المواهب ، ودخول كل شئ فى كل شئ حتى سقط الجميع .

وبذكائه النادر قرر عادل امام أن يقف وحده على المسرح ، لكى يطلق العنان لمواهبه الكوميديية ، ويلتقى بجمهوره على انفراد ، ويأخذ منه ويعطيه ، ويتأثر به ويؤثر فيه ، وبذلك يعرف قدراته ويتعرف على أدواره ، وكانت مسرحيته الناجحة « شاهد ما شافش حاجة » التى شهدها أكثر من مليون متفرج ، وامتد عرضها أكثر من خمس سنوات ، وطوال فترات العرض كان عادل امام يغذى المسرحية من الداخل والخارج . كان يغذيها من الداخل بتغيير الافيهات الكوميديية التى توافق

المتغيرات الطارئة على ظروفنا السياسية والاجتماعية ، حتى تتجدد المسرحية باستمرار ، وتشد إليها الجمهور حتى ولو كان قد شاهدها أكثر من مرة .

وكان يغذيها من الخارج بالانتشار التلفزيوني ، حيث عرض على الشاشة الصغيرة مسلسل الناجح « احلام الفتى الطائر » بحيث يعرض مشاهدو التلفزيون على مشاهدته « شخصا » فوق المسرح ، فيطول بذلك عمر المسرحية ، وإلى جانب الانتشار التلفزيوني بدأ الانتشار السينمائي « رجب فوق صفيح ساخن » ، « احنا بتوع الأوتوبيس » ، « المحفظة معايا » مما زاد من عمر العرض المسرحي .

ولعبت الدعاية والاعلان دورا خطيرا في سيكولوجية الجمهور ، حيث حرص عادل امام بذكائه الماكر ، على أن تخلو افيشات مسرحية « شاهد ما شافش حاجة » من أية بيانات أو معلومات أو أسماء ، اللهم الا صورته فقط ، وهو معصوب العينين ، بحيث تملأ كل مكان . . الميادين والشوارع والنواصي ومحطات المترو والأوتوبيس ، وبحيث تتداعى صورته في أذهان الجمهور ، فلا يهيم بعد ذلك الا مشاهدة عادل امام ، بصرف النظر عن المسرحية التي يعرضها أو الفيلم السينمائي الذي يعرض له .

ونجح هذا المخطط بالفعل ، ولم يعد العرض المسرحي ولا الفيلم السينمائي هو ما يهيم الجمهور ، كل ما يهيم هو مشاهدة عادل امام .

وليس من شك في أن هذا التيار الهادر والجارف أصبح يشكل ظاهرة ، ظاهرة جديدة ومفاجئة في حياتنا الفنية ، عجز البعض عن فهمها ، وفسرها البعض الآخر تفسيراً ناقصاً ، واكتفى البعض الآخر بالتعليق عليها بكلمة « حظ » !

ولكى نستطيع أن نصدر حكماً موضوعياً على نوع التأثير الذي يمارسه عادل امام على جمهوره ، لابد لنا قبل أن نصنف هذه الظاهرة بأنها ظاهرة اجتماعية على الرغم من اعترافنا بموهبة عادل امام الكوميدي وقدرته الفنية ، وحضوره التمثيلي القوي .

تماماً مثل « الكرة » فهي عندنا ظاهرة اجتماعية وليست رياضية ، وهي نموذج واضح للاستجابة الجماعية التي يشترك فيها الجمهور مع ابطال العرض الرياضي ، وبخاصة جمهور الشباب الذي يشترك اشتراكاً ايجابياً بالحماس والتشجيع ، ويهتم بهذه الظاهرة اهتماماً يطفى على أوجه اهتماماته الأخرى ، دون أن يكون هذا الاهتمام في ذاته « رياضة » لأن الرياضة لا يمارسها الا الفريقان الموجودان في الملعب ، أما الجمهور الذي يحيط

بالملعب ، فهو لا يعدو أن يكون جمهورا من المتفرجين الذين يشاهدون
« عرضا » لا يختلف كثيرا عن أى عرض مسرحى أو فيلم سينمائى ، فهم
متفرجون وليسوا رياضيين ، وان شاهدوا مباراة فى كرة القدم .

أن هذا الجمهور وبخاصة جمهور الشباب وبوجه أخص جمهور
المهنيين والحرفيين وتجار الأكسوارات وقطع الغيار ، وأصحاب البوتيكات
واكشاك السجاير والحلوى ومحلات عصير القصب والعاملون فى تغيير
العملة ، وفى أشرطة الكاسيت ، وفى محلات الكوافير ، وفى السوق
السوداء ، وباختصار أصحاب الدخول الكبيرة والكسب الفورى السريع ،
هذا الجمهور الذى يردد أغاني التشجيع لنجم من نجوم الملاعب أو لناد
من أندية الرياضة ، دون أن يكون رياضيا ، والذى يعتقد انه بهذا
التشجيع يجد متنفسا لحاجته الى « هدف » هو نفسه الجمهور الذى ينصرف
بتشجيعه الى عادل امام معتقدا انه يجد فيه نوعا من القضية التى يشعر
نحوها بشئ من الانتماء .

ويتأكد لديه هذا المعنى حين يتلفت حوله فلا يجد فى أكثر أنواع
الفنون الأخرى أى معنى ، فأغلب المسرحيات التى يقدمها المسرح على كلتى
ضفتيه ٠٠ القطاع العام والقطاع الخاص ، أما عالية النبرة الثقافية بحيث
لا تخاطب الا فئة بعينها من فئات المجتمع هى فئة المثقفين ، أو مستهلكة
المضمون الاجتماعى بحيث تعالج مشكلاتنا الحياتية بطريقة عبيطة أو
ساذجة ، وأغلب الاغنيات التى تبثها الاذاعة والتلفزيون لا تتحدث الا
عن الحب ، وأى حب ٠٠ الحب العاطفى الساذج ، حب النظرة فالابتسامة
فالسلام فالكلام ، حب لمسة اليد ونظرة العين وشروذ الذهن مما لم يعد
يقنع صغار المراهقين ، لأن المراهقين عندنا أكثر واقعية من ذلك بكثير ،
أما أغلب الأفلام السينمائية فهى بعيدة كل البعد عن الاحساس الحقيقى
ينبض هذا الجمهور ، انها تستفز بهذا النوع الحىالى من أفلام المشاعر
المكبوتة والعواطف المحرومة ، التى تجعله يسبح فى أحلام اليقظة أو
يفرق فى ضباب الأوهام .

وفى مقابل هذا كله يقدم عادل امام لجمهوره نوعا من الأداء والتعبير
يلتصق بواقعه اليومى أشد الالتصاق ، ويرتبط بحاجاته الفعلية اوثق
الارتباط ، ويمس مشاكله الحياتية التى يعيشها يوما بعد يوم .

ومن هنا كانت استجابة الجمهور لادواره السينمائية ، تمثل قدرا
كبيرا من المشاركة الإيجابية فى المشكلات التى يثيرها والقضايا التى
يطرحها ، وكان الاقبال عليه ٠٠ ذلك الاقبال المنقطع النظير ٠٠ نوعا من

التصديق على نقده السياسى اللاذع ، وتهكمه الاجتماعى المرير ، ونوعا من القناعة والاعتناع بالانتماء الى « قضية » تهم هذا الجمهور .

وتلك هى ظاهرة عادل امام ، ظاهرة اجتماعية فى حقيقتها وليست فنية ، تذكرنا بالشيخ امام الذى كان فى حقيقته ظاهرة سياسية ولم يكن أبدا ظاهرة غنائية أو موسيقية ، انه أشبه بحزب للمعارضة ، ينتمى اليه كل من فى نفسه مرارة ، وليس قناة شرعية لكل صاحب رأى أو صاحب عبارة ! ويبقى السؤال .. هل تستمر هذه الظاهرة ، أو بالاحرى .. الى متى ؟

فى تقديرى أن هذه الظاهرة تظل قائمة ما قامت بواعثها ، وبواعثها كما حللناها واضحة ، انها ترجع فى أسبابها الجوهرية الى ذلك الخلاء الفكرى الذى يعيشه جمهور عادل امام من الشباب ، ولو حل الملاء الثقافى محل الخلاء الفكرى لوجد هذا الشباب قاعدة للانطلاق فى معالجة مشكلاته الاجتماعية ، ومناقشة همومه الحياتية ، واستشراق آفاق المستقبل .

ولو أعيد النظر فى الهيكل الاجتماعى على نحو يقتن دخول فئات المهنيين والحرفيين من أصحاب الكسب السريع الهاربين من الضرائب ، بحيث تضيق هوة التفاوت الطبقي بين جميع فئات الشعب ، لأدى ذلك الى ترشيد الاتفاق الفنى أو الترفيهى !

ولو زالت أسباب الخلل الاجتماعى الناتج عن هذا التفاوت الطبقي أو بالاحرى التفاوت الفئوى ، وانتفى ما نعانيه من اختلال فى القيم واضطراب فى المعايير ، لزال بالثالى دواعى اللعب على أوجاع الناس ، وانتفى كذلك الاتجار فى هموم الجماهير .

ولو حل الفن الجيد واقعا الماد اجتماعيا ، الصادر عن رؤى فكرية واضحة لظروف واقعنا ، وحقيقة متطلباتنا ، وابعاد تطلعاتنا نحو المستقبل ، لو حدث هذا كله وكثير غيره ، لانتفت بواعث قيام هذه الظاهرة الاجتماعية التى نسميها عادل امام ، كما انتفت من قبل ظاهرة اسماعيل يس وظاهرة محمود شكوكو وظاهرة الشيخ امام وظاهرة أحمد عدوية ، وغيرها من الظواهر الأخرى التى تشبه الطفح فى جسد مجتمعتنا المريض ، وان بدأ يبرأ من ادراجه ، ويتخلص من اوجاعه ويتمثل للشفاء ، ويعود سيرته الأولى .. حيث العرافة والأصالة والحق بركب العصر .

الفهرس

٣	الاستشراق والاستغراب
١٣	١ - المعلم الأول عند العرب
٢٣	٢ - رائد المدرسة الإسلامية الحديثة
٣٣	٣ - أمير الشعراء .. يكتب شعرا للأطفال
٤٥	٤ - أمير شعراء العامة .. لماذا ؟
٥٥	٥ - أيام طه حسين .. لها وجه آخر
٦٥	٦ - توفيق الحكيم .. وأهل المغنى
٧٧	٧ - نجيب الريحاني بالنهضة الأمريكية
٨٥	٨ - زكى طليمات .. الوجه والذكرى
٩٧	٩ - شاعر يكتبه الشعر !
١٠٧	١٠ - العزاء للرواية فقط
١١٥	١١ - الشعر يقف فوق المسرح
١٢٣	١٢ - فن التمثيل المسرحى
١٣٥	١٣ - ماذا يعنى المسرح الشامل ؟
١٤٣	١٤ - مسرح صيفى .. ومسرح شتوى
١٥١	١٥ - دنيا الفرائشات البشرية
١٥٩	١٦ - فنوننا التشكيلية .. هل لها طابع قومى ؟
١٦٩	١٧ - ملحمة اسمها محمّد عبد الوهاب
١٨١	١٨ - ظاهرة اسمها عادل امام
١٨٩	

وللمؤلف ٠٠ كتب أخرى

(أ) مؤلفة :

- ١ - حقيقة الفلسفات الإسلامية دار الكتاب العربى
- ٢ - ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة الطبعة الثانية الهيئة المصرية العامة للكتاب
- ٣ - المسرح أبو الفنون الطبعة الثانية دار المعارف بمصر
- ٤ - مسرح أو لا مسرح الطبعة الثانية دار المعارف بمصر
- ٥ - سقوط الأقنعة الطبعة الثانية دار المعارف بمصر
- ٦ - لن يسدل الستار مكتبة الأنجلو المصرية
- ٧ - الضحك ٠٠ فلسفة وفن (كتابك) دار المعارف بمصر
- ٨ - صرخات فى وجه العصر دار المعارف بمصر
- ٩ - مصطفى محمود شاهد على عصره الطبعة الرابعة دار المعارف بمصر
- ١٠ - جيل وراء جيل الطبعة الثانية الهيئة المصرية العامة للكتاب
- ١١ - تياترو ٠٠ فى النقد المسرحى دار المعارف بمصر
- ١٢ - ثقافة بلا دموع (اقرأ) دار المعارف بمصر
- ١٣ - الكلمة ٠٠ ضمير العصر دار المعارف بمصر
- ١٤ - ثقافة هذا العصر الهيئة المصرية العامة للكتاب
- ١٥ - العقاد والعقادية (تحت الطبع)
- ١٦ - المسرح ٠٠ وجه وقناع دار المعارف بمصر

(ب) مترجمة :

● مسرحيات :

- ١٧ - القرد الكثيف الشعر ليوجين أونيل روائع المسرح العالمى
- ١٨ - الاله الكبير براون ليوجين أونيل روائع المسرح العالمى
- ١٩ - أنظر وراءك فى غضب ليجون أوزبورن مسرحيات مختارة
- ٢٠ - الجنينة لادوارد ألبى مسرحية مختارة
- ٢١ - من الوجودية الى العبث سارتر - بيكيت مسرحية مختارة

● دراسات :

- ٢٢ - فكرة المسرح لفرنسيس فرجسون الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٣ - ألبير كامى وأدب التمرد لجون كروكشانك الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٤ - محاورات برتراند رسل لبرتراند رسل الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٥ - الموسوعة الفلسفية المختصرة (مع آخرين) مكتبة الأنجلو المصرية

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٦/٧١٣٢

ISBN - ٩٧٧ - ٠١ - ١١٨٣ - x

